

العدد الثلاثون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

للشهادة رنا سماريني

عمان خلال الفترة
من ٢٧/٢٧ وحتى
٢٠٠٦/٤/٥
وبمشاركة فرق
مسرحية من
العراق وسوريا
وفلسطين وتونس
وألمانيا والسويد
إلى جانب الأردن



نص الكلمة التي
ألقاها معالي
المهندس نضال
الحديد أمين عمان
في حفل افتتاح
مهرجان أيام عمان
المسرحية التي
أقيمت برعاية
ودعم من أمانة

الأخوة والأصدقاء رؤساء وأعضاء الوفود العربية والأجنبية المشاركة..
أيها الأخوات.. أيها الأخوة..

مرحباً بكم في عمان التي تتطلع إلى مشاركتكم في هذا المهرجان المسرحي المتجدد كماً ونوعاً بمثابة تكريم لها من نخبة متميزة من مبدعي بلدنا ووطننا العربي والأصدقاء من دول العالم المختلفة، ذلك أن بلدنا كان وما زال وسيظل القابض على جمر إيمانه بالثقافة والمعرفة باعتبارهما تشكلا الجانب الوضوء لثراث الأمة ومخزونها الحضاري، وجدارين صليين من الصعب اختراقهما للنيل من هذا التراث أو محاولة تهميضه أو تغييبه. واستطيع أن أؤكد لكم جميعاً أننا في الأردن وباستشراف لا أجمل ولا أبهى لفكر قيادتنا الهاشمية نؤمن أن الإبداع الحقيقي الذي يلامس قلوب الناس ويعبر عن آمالهم وطموحاتهم، ويتصدى للمعوقات التي يواجهونها لا يمكن أن ينبت أو يتصرع في تربة فاقدة لفضاءات من الحرية والتي من شأنها أن تمنح المبدع آفاقاً واسعة من الجرأة والشجاعة للتعبير عما يؤمن به الأحداث عمليات التغيير المطلوبة اجتماعياً، واقتصادياً، وفكرياً بهدف التأسيس لمشروع الأمة النهضوي على مختلف الأصعدة.

ولهذا فإننا نتمنى عليكم أن لا يقترب الخوف أو التردد من عقولكم وأنتم تكتبون نصوصكم المسرحية أو وأنتم تقفون على خشبة المسرح مخاطبة جمهوركم، فهذا البلد كان وسيظل متحازاً للحرية والخير والعدل كانهزاه لتوايت أمته التاريخية واعتصامه بعقيدتها الإسلامية السمحة.

أيها الأخوات.. أيها الأخوة..

أرجو أن تأذنوا لي أن أوجه التحية والتقدير للقائمين على أيام عمان المسرحية "مهرجان الفوائيس" في دورته الثانية عشرة على إصرارهم المعبر عن عزيمتهم وعزيمتهم الماضي قدماً في إقامة هذا العرس الفني بموعده المحدد من كل عام رغم الكثير من الصعوبات التي تواجههم. وأود أن أنقل إليهم أن أمانة عمان التي سعدت هذا العام بفوزها بجائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع عن المدينة العربية في مجال الثقافة من بين خمس عشرة مدينة عربية تقدمت لهذه الجائزة، ستظل إلى جانبهم داعمين ومؤازرة لهذا المهرجان وفعالياته المختلفة والتي نتمنى أن تضيف كل عام لبنة جديدة إلى مسرحنا الأردني والعربي بامتداداته العالمية مع الدول الصديقة.

الأخوة والأصدقاء رؤساء وأعضاء الوفود المشاركة..

تكرر الترحيب بكم ونتمنى أن تليق ضيافتنا بالطاقات الإبداعية المتميزة التي تسعد عاصمتنا باستقبالهم والاحتفاء بهم وبأعمالهم، لأنهم يضيئون في شرايينها البهجة والفرح من أجل أن تظل روحها متقدة مشرقة، فواحة بالطمأنينة لأهلها وزوارها من الأشقاء والأصدقاء..

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

عشائر

العدد ١٠٧٧
لشباب عبد الله بن عبد الله



44

مع الكاتب الأجنبي يلي
الكبير غورغي لويس بورغيس



26

سلطة الاغتراب وجمالية الكتابة
في 'عصافير الوشاية'

12

الروائي التونسي المريب السالمي:
أمية فراق الموت



4

«غايبة» لبول الفضيري:
رواية تمزج العفوية بالآلم

المحتويات

- | | | | |
|----|--|----|-----------------|
| ١١ | كارين كاتير | ٤١ | باسم الجعفري |
| ١٢ | مع الكاتب الأرجنتيني بورغيس | ٤٢ | حسين عبد |
| ١٣ | وراء الأفق ولا شيء في الخارج | ٤٣ | عزمي خميس |
| ١٤ | تجاوز التراث الأصولي | ٤٤ | د. مهدي مبيضين |
| ١٥ | جون بانفيل ... اللغة لا تكفي لتفسير العالم | ٤٥ | مروان حمدان |
| ١٦ | نقوش «معاداة الرقيق» | ٤٦ | مفلح العدوان |
| ١٧ | الحلم المهزوم في الواقع للأزوم | ٤٧ | علي بن عبد الله |
| ١٨ | مقطع من التشييد الثاني / شعر | ٤٨ | إلياس لحود |
| ١٩ | ثلاث نساء على خريف القلب / شعر | ٤٩ | المولدي فروج |
| ٢٠ | الأشجار المكتوبة / شعر | ٥٠ | مصام ترشحاني |
| ٢١ | الكرنفال | ٥١ | عمر حفيت |
| ٢٢ | في الرواية النسوية | ٥٢ | |
| ٢٣ | ثالثة «صراع حضارات أو صراع مصالح» | ٥٣ | |
| ٢٤ | حوار مع الروائي التونسي الحبيب الساطي | ٥٤ | |
| ٢٥ | قراءة في شعر فدوى طوقان | ٥٥ | |
| ٢٦ | سلطة الاغتراب وجمالية الكتابة | ٥٦ | |
| ٢٧ | مجرد سؤال «أدب السجن» | ٥٧ | |
| ٢٨ | الأشئ والمرأيا الخالي | ٥٨ | |
| ٢٩ | مساحة للتأمل بين روايتين | ٥٩ | |
| ٣٠ | البحث عن غرناطة في غرناطة | ٦٠ | |

نيسان / ٢٠٠٦

تصدر عن
أمانة عمان الكبرى

130

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيلة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الإلكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني: e-mail: amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/٥)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نورمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظات

- ترسل الموشوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

92

اصدارات



87

الروائية جين لوستر
صراع لا يقبل بين مشاعر
الحب المتأججة وكبرياء
النفس المجرومة..!

- ٩٨ ليتني أمي محمد الشنوفي
- ٩٩ الكواء الحميد / شعر أحمد الخطيب
- ١٠٠ القصيدة الجاهلية الأخضر بركة
- ١٠١ أفوتا كريستوف سعيد بوكرامي
- ١٠٢ الرواية المضادة سمير درويش
- ١٠٣ فيلم الشهر يحيى القيسي
- ١٠٤ حوارات عمان د. عباس عبد الحليم عباس
- ١٠٥ إصدارات د. أحمد النعيمي
- ١٠٦ عجز المنقب غازي الذبيبة

في هذا المقام، تبدو المقدمة التي استهلكت بها بتول الخضيرى روايتها مقدمة ذات معنى؛ فقد جاء في تقرير طبي، وفي مذكرة للشرطة، أن والد دلال بطة الرواية، والصوت السارد الوحيد في النص شارق الحياة قبل والدتها بنصف ساعة. فقد انفجر لغم من مخلفات حرب عام ١٩٦٧ تحت السيارة التي كانا يستقلانها في أثناء سفرهما من بغداد إلى مقر وظيفته الجديدة في سيناء. أما هي فلم تكن أكثر من ناعسة قذفها الانفجار من نافذة المقعد الأمامي، واستقرت على الرمل، وقدر لها أن تعيش.

فأجاء الحرب، والانفجارات، والمرض، والموت، و"مسبحان الله الطفلة لم تخدش" تغييم على الرواية.

وفي مثل هذه الحال ترسل الطفلة إلى شقيقة القتيلة لكي ترعاها، وتربيها، وقد صادف ذلك أن خالة الطفلة لم يكن لديها أبناء فاحتضنت هي والزوج أبو غاييب هذه الفتاة.

ولمة فجوة في الحوادث، فنحن لا نعرف، بالضبط، ما الذي حدث بعد ذلك، وكل ما نعرفه أن الكاتبة فتحت قوساً ووضعت بداخله مشهد الحصار، وأمرأة تعمل في حياكة الملابس وتقصيها، ورجلاً كان فناناً تشكلياً وأصيب في آخر أيامه بداء الصدفية، وهو يحاول يشتى الوسائل أن يخفف من أثر هذا الداء، وأمطاراً حمضية تهبط فجأة على سماء بغداد فتحول النخل الأخضر إلى أشباح سود. وهذا النوع من الأمطار هو مزيج من دخان القذائف التي يطلقها الحلفاء، والماء المثلث من السماء، وتتوالى مشاهد الحصار: انقطاع الكهرباء، الرجال والنساء يقفون في صفوف طويلة يحملون قسائم التموين للحصول على كميات من الأرز والسكر والشاي، وسراويل الإطارات يتركون السيارات في الأحياء مرفوعة على الحجارة، بعد أن تولى زمن الفوفو، وأصبحت الخلافة خاوية إلا من أشياء تستخدم علاجاً لأبي غاييب، ولم يعد ثمة ما يخلو من القش حتى مواد البناء تؤدي إلى هبوط أحواض الاستحمام على الناس. ولم أسواق كبيرة تلتصق لبيع الملابس القديمة بعد أن لم يعد في قبرة كثيرين شراء الملابس الجديدة، وفتاة تظهر في الأفق قسماصة من أحد التقارير تذكر أن "ما بين ١/١٦ و ٢/٢٧ من السنة ١٩٩١ أسقط التحالف ٨٨ ألف طن من القنابل على بغداد، أي ما يعادل ٧ قتال نووية بحجم قنبلة هيروشيما..

فخ الرواية النسوية

«غاييب» ابتول الخضيرى: رواية تبرز السيرة باللم

د. إبراهيم خليل



فخبي هو عنوان الرواية الثانية لبتول الخضيرى من العراق وكانت قد نشرت قبل ذلك روايتها الأولى كم يدت السماء قريبة. في تلك الرواية تناولت الخضيرى أحداثاً وقعت في أثناء الحرب العراقية الإيرانية، أما في الرواية الجديدة فتعرض لحوادث تقع في أثناء فترة الحصار التي امتدت من العام ١٩٩١ إلى العام ٢٠٠٠ وهو العام الذي تنتهي به حوادث الرواية الجديدة. وفي الرواية السابقة اتخذت من العراق فضاءً للحوادث تتحرك فيه شمالاً وفي الجنوب، أما في الرواية الجديدة فيهيمن عليها فضاء الشقق السكنية في عمارة واحدة من خمسة أدوار تقع في ساحة الفردوس. والأشخاص في الرواية الجديدة يواجهون مشكلات الحصار وما تتخض عنه من الفقر، والجوع، والمرض، والحاجة إلى أكثر الأشياء ضرورة.



كم ردت السماء فرياً
بدول الحصار

وأخيراً يقرر أبو غايب أن يصبح مربي نحل يعني منه العمل، ويبيعه لقاء مبالغ نقدية مقبولة، ومقبولة، تمكنه من التغلب على مصاعب الحياة، ومتطلبات الأسرة. فالأزمة، كما يقول المهندس الزراعي، تولد مصادلات، ولهذا فهو سيستغري نَحْلاً بالبلخ الذي كان من المقرر أن تجري به عملية تجميل لدلال تعيد لهما وضعه السابق. وتتعرف على شخصية جديدة تختلف عن أم مازن، وهي إلهام المرضية في مستشفى البصرة، وهي تحاول العثور على أمها التي تركت العراق وعادت إلى فرنسا، وتستنعي على همومها المتراكمة بالتدخين. وبما أنها تعمل في مشفى، فإن لديها الاطلاع التام على ما يقع من كوارث. تقول عن أمها: أفكر بها في كثير من الأحيان. ولا سيما عندما نأخذ جثث الأطفال الرضع لنرسلها إلى المحارق خوفاً من انتشار المرض". فعلى الرغم من أن أوضاع الحصار جعلت القلوب كالحجارة أو أشد قسوة، إلا أن إلهام ما تزال تثق بالمستقبل " مهما تدهورت الظروف، قلبي يحدّثني أنني سألقاها". وإلى جانب إلهام تظهر شخصية أخرى من سكان العمارة، وهو العم سامي، الذي يشغل الطابق الرابع، فهو مصور مصغي سابق تملّته مسألة شقته بصفتها قديمة وأخرى جديدة، فيها تقرأ دلال ما سبق أن مهدت له المؤلف من مشاهد "رَمَر عشرين ألف منزل، وشقة، ومجمع سكني، وقطعت مئة ألف نخلة نتيجة القصف، وسعم من مبيدة

وهذا يعني أن العراق كان يتعرض لما مدله قبيلة نووية واحدة أسبوعياً خلال فترة الحرب

عمارة أم مازن،

هذه لقطات مهد في نظرنا للدخول في فضاء الرواية. فهي تبدأ بدياتها الحقيقية عندما تشرع في الحديث عن أم مازن، وهي سيدة مريوعة، مغلقة الرأس بقبولة سوداء لتتعم بدشداشة من اللون نفسه، وعلى كتفها عصابة، وهي تشبه في حركتها قفزة متعاقبة، تتخذ أم مازن من أحد الطوابق، وهو الخامس، في العمارة منزلاً لها مع خدامتها يدوية. وأم مازن هذه تعالج النساء، وتلقي الحجب، وتقبل أفعالها وتأثيرها، وتقبل الرجال الذين يعانون من وهم العجز الجنسي، بسبب العمر، أو لأن سحر آخر يؤدي بهم إلى هذه الحال، وعندما تزور دلال وخالتها أم غايب منزل أم مازن تجدان عبداً غير قليل من النسوة، وهنا يبدأ الحديث، وتفضي كل منهن بأسرارها للأخرى. وأم مازن تواصل قسرة الفئان، وفي أثناء ذلك تصل أخبار عن قصص البصرة، لكن امرأتين من الحضور تتحدثان عن قصص ملجأ الصارية على الرغم من مرور عشر سنوات على ذلك، لتكشف الرواية دلال أن امرأتين قدت كل منهما مغلماً وتظنان أن العامرية تصف الآن.

ومن هذا العالم الغريب العجيب تحولت بتول الخضير العشرات من القصص المتداخلة، عن هموم المائلات العراقية في الحصار، بما في ذلك هموم الأطفال الذين يذهبون إلى المدارس فلا يجدون أقلام الرصاص التي يمتنع استيرادها حتى لا تدخل في صناعة السلاح، لكن تتبدد أم غايب قائلة: وين كما... وين صرنا... نتذكر أحوال العراقيين وما عاشوه من رخاء يصل حد الترف، فيما نتذكر دلال المصبي أمجد الذي كانت تلهم معه، والغيب، حتى أنها اتخذته في العجلة الصيفية خليطاً، وكأنها ينظران للعالم من تحت قاعدة قديم. والآن أين أمجد هذا؟ لقد قتل هو وعائلته جميعاً في حادث طائرة قيل إنه كان مدبراً.

وفي أوج الشعور بالحاجة الماسة لكل ما هو ضروري للتخفيف من أعيام الناس توجه أبو غايب إلى مشتل زراعي مصطلحاً دلال، وداد حديث بينه وبين مسندن زراعي حول تربية النحل،

أجريت لها عملية ولادة قيسرية دون مسدّر. والأسبوعين الذي لا بد منه لمريض السكري لم يعد موجوداً، في حين يتحدث التحالف عن قتال ذكية لا تضلّيه الهدف، وتميز الإشارة المزروية الحمراء عن الخضراء، فتفت لم تستألف لتضرب مثلما يتولى أبو غايب مراكز الاتصالات، ومعدات توليد الكهرباء، وتنظيف المجاري، ومشايخ تلقيه المياه. وأبو غايب يمضي قدماً في مشروع النحل، ويتاجر مساحة القس، ويبدأ الخلاف بينه وبين زوجته لأنها كانت تريد الاتجار بالأقمشة لا بالعمل، فهي تراقب المساحة بعد أن رقت، وتقلت إليها الخلايا، والأحواض، التي تزرع فيها الزهور التي يعيها النحل، ولا سيما عباد الشمس. والعم سامي الذي يروي لدلال حكاية مسرع زوجته وولده في منزل قريبتها لها كانت تزورها زيارة عادية عندما قصف منزل الفنانة التشكيلية ليس المظفر، لم يتبق له بعد ذلك غير الكاميرا، وغير ما يخفيها في منزله من صور كثيرة توثق الحرب، ليس بالصور حسب، بل بالصوت أيضاً. فلهذه جهاز تسجيل يروي لن يريد تفاصيل ما التقطته عسنة المصورة. وفي الوقت الذي ترفض فيه دلال أن تكون مصورة كالعم سامي يظهر في البناية مستأجر جديد هو (مسعود) صاحب صالون التجميل (الكواخير).

أما إلهام فتكتشف ورماً خبيثاً في لديها الأيسر، الأمر الذي يؤدي إلى استئصاله ووضع ثدي صناعي عوضاً عنه حفاظاً على وهم الأنوثة. ولكنها في النهاية تسجن بتهمة المتاجرة بالأطراف البشرية، والأعضاء التي كانت تحصل عليها من المستشفى، وتقدمها للجزائر الذي يقع ذكائه على مقربة من العمارة، ليفش بها النجوم المباحة للزنازين بعد فرمها بكالة كهرائية. وفيما يواصل أبو غايب تعريف دلال بالنحل وعالها يطلب سعيد الحلاق منها أن تساعد في أعمال الصالون، وفيه تتعرف إلى عادل الذي لا يتردد في التعبير لدلال التي ما تزال في سنتها الجامعية الأولى عن إعجابه بها، على الرغم من أن فمها ينحرف إلى جهة من جهتي الوجه، وهو لا يفهم هذا، وما هي إلا عدة لقاءات حتى أقنعها بأنه بهم بها ويحبها حباً شديداً. وفي نهاية الأمر يستطيع التفرير بها ومعاشرتها جنسيا مرة في الصالون، ومرة أخرى في شقة إلهام بعد إلقاء القبض عليها، وإداعها السجن.

فزع الرواية النسوية





أول الغيث

وأخيرا يفوز أبو غايب بأول نتاج من العمل، يبيع بعضه لأم مازن التي تتدفقه تذوق الخبيرة، ويتأكد أنه عمل حر طبيعي وغير مفشوش. لذا يصبح عضواً في جمعية التحالين، وغدا الاتفاق على المنزل مناصفة بينه وبين أم غايب. وفيضاة تظهر شخصية جديدة، هي ردة القادمة من عمان لحضور المرض الزراعي، فهي أشاء زيارته لمعرض التشوجات الأردنية يقابلها، وعندما يتصافحان يتبين في يديها آثار مرض جلدي هو (الصدفية) وكان ذلك سبباً مقعاً للتقارب بين أبي غايب ورندة قريب صديقة خير من ألف ميعاد.

غار الغيرة

وهذا التقارب سرعان ما يشعل نار الغيرة في صدر زوجته أم غايب. لا سيما وأن أبا غايب وجه دعوة لرندة لحضور المؤتمر الزراعي الذي شاركت فيه وفود من دول عدة، وعلماء، وباحثون من وزارة التعليم العالي، والهيئة العلمي، وجلسات مستعمدة أنيقة مبنية إعجابها بما خصص للتلخيل، وصناعة التمسور، من عناية، فحصل عن زراعة الشمنش السكري. وقدمت ردة لأبي غايب الكثير من الأدوية على سبيل الإهداء، وحدائته مطولا من المصنع القسام على شاطئ البحر الميت، وطبائته بأن حالته ليست مستعصية، فبعض الأجانب الذين زاروا المصنع، لم يقدروا أكثر من أسابيع حتى كانت قد ظهرت النتائج.

وزدادت غيرة أم غايب، فيما بدأ شيء يلوح في الأفق، وهو تحول النحل الوديع المسال إلى نحل شرير، يتطابر في الهواء مثل مسابة منقطة تحتاج فيها العاملات، وترهف بأجنحتها وكأنها في معركة ضرورية. ويحاول أبو غايب تهدئة النحل، تارة باستخدام خراطيم المياه، وطورا بإشعال بعض الأعشاب الجافة، والأغصان اليابسة، لإطلاق مسابة من الدخان. وعندما يسيطر إلى الأردن تلبية لدعوة من ردة، يطيل القياب، وتزداد غيرة أم غايب إلى درجة لم تبال عندما يلاحق الأولى به، ومن ذلك أنها نشرت الدبابيس في المكان الذي اعتاد الجلوس فيه. وعندما يمد، ويكتشف ذلك، يعلو صوت كل منهما في وجه الآخر، ويتبادلان التوبيخ، والتفريع. هي تدعي أنه لم يمد يدها، وهو يؤكد لها أنها كبرا عن مثل هذا. وفي تلك الأثناء يتم إلقاء القبض على أم مازن، بتهمة

الشعوذة، فتساق إلى السجن في مشهد احتفالي لا يخلو من الكوميديا.

البحث عن بديل

ويتكرر تحول النحل إلى حشرات شرسة، ولا سيما بعد قصف المكان، وما نشأ عنه من اجتثاث الأجزاء العليا الباسقة من التخليل، فلم يعد يجد النحل تماً يتغذى به، ويبدو أنه عثر على بديل لذلك في قشور الخضار والفاكهة المتعفنة. لكن الأمر لم يكن بتلك البساطة مثلما ظن أبو غايب، فسرعان ما تبين أن بعض النحل قرر التطريد، وسرقة العمل الآخر، ومع أن تهدة النحل لم تكن بالأمر الهين، ولا كانت تهدئة خواطر أم غايب بالأمر الهين، ولا التخلص من آثار القصف الذي تعرضت له مساحته الفردوس بالأمر الهين، فقد تم على حين غرة اكتشاف التغير الكبير الذي جرى في المكان. وأن النادي الذي يلائق ساحة التمس حيث خلايا النحل أصبح مقلقا يمنع الاقتراب منه، وضربت فيه خيمة عسكرية كبيرة، وأمامها جندي ثابت لا يرمي، ولا ترى منه إلا مقعدة سلاحه المعدني، إلا أن سعيداً وهو الحلاق، ودلال يصران على معرفة جلية الأمر، فتستل من جانب المطبخ إلى أسفل الخيمة، لترى الجثث مكدسة داخل الخيمة: جنود ورجال وأطفال ونساء وشيوخ بعضهم فوق بعض، مشوهون وفوقهم مصابيح كشافة، والنحل يحوم فوق الأجداث متقدي بالدم الذي أسنت رائحته، وعندما تروى دلال لأبي غايب ما رآته في الخيمة يكتشف الحقيقة، لم يعد لمة ما يفرق بين النحل والدبابير الحمر، فالعمل الذي شهد

يتكرر تحول النحل إلى

حشرات شرسة، ولا سيما

بعد قصف المكان، وما نشأ

عنه من اجتثاث الأجزاء

العليا الباسقة من

التخليل، فلم يعد يجد

النحل تماً يتغذى به،

ويبدو أنه عثر على بديل

لذلك في قشور الخضار

والفاكهة المتعفنة.

له أم مازن بأنه غسل طبيعي حر وغير مفشوش، أصبح مفشوشاً وبأسوأ الأنواع. في تلك اللحظة يقرر أبو غايب اللجوء إلى طريق آخر.

يقول لدلال

سمعت أن بعض الأثرياء العراقيين في لندن، وعواصم أوروبية أخرى، مهتمون بشراء اللوحات الأصلية.

وهذا الكلام يعني أن الرجل يفكر بتصدير لوحاته ومقتنياته وبيعها، وبذلك يحصل على نقود ودولارات كثيرة. والطريقة لتخلص من إخفاء اللوحات داخل صناديق النحل وإرسالها إلى عمان عبر الحدود بطريقة قانونية، وهناك تسلمها ردة التي تعمل في فندق البحر الميت، وتقوم بفنائها إلى المشتري، ولكن ذكر اسم ردة أشعل الغيرة في صدر أم غايب، إلا أن الظروف لا تسمح لها بالاعتراض، أو التعبير عن النار المضطربة في أحشائها، وهكذا يتم الاتفاق على كتمان الأمر لأن عبور اللوحات ليس بالأمر اليسير.

صدمة المفاجأة

توقع أبو غايب كل شيء إلا أن يكون الحلاق سعيد وصاحبه عادل يراقبان العمارة، ويرسلان التقارير الإخبارية عنها وعن السكان للمخابرات، وأن عادل نفسه ليس سوى ضابط برتبة عسكرية كبيرة، واسمه الحقيقي جمال، ولقبه الجارور لأنه يعاقب الأشخاص الذين يخطئ معهم بوضع الأيدي في جزار ثم يقوم بإغلاقه بعنف مما يؤدي إلى تكسير بعض الأصابع. وكانت النتيجة أنهم بدلا من أن يتلقوا مكلمة هانسية من ردة تخبرهم فيها بوصول اللوحات بفاجأون بعدد من رجال الأمن يتقدمهم عادل ببرزته العسكرية يقتحمون المنزل، ويفتشونه تفشياً دقيقاً، ثم يقادون أبا غايب بتهمة تهريب التراث العراقي. أما سعيد فيقرر مغادرة الصالون إلى لبنان بعد إتمام مهمة الحصول على حفة دولارات يقدم بعضها لدلال التي ترفضها بالبيع بعد أن تبينت كم كانت مضروعة بعادل وسعيد. في تلك اللحظة يؤم البناية حمادة بائع الصحف، وتكتشف أنه لا يعرف القراءة ولا الكتابة فتقرر تعليمه حروف الهاء.

فضاء المكان

أردت بهذا المساق المختص لحوادث

اعتمدت المؤلفات بتول الخضيري على الشذرات السردية المتقطعة المتباعدة عن بعضها من حيث الزمان والمكان، بدلاً من السرد المطرد، الذي يتنطلق من البداية باتجاه الخاتمة في خط مستقيم أو متعرج أو حتى متكسر.

وعلاقتها بالرجال انقادت إلى البحث عن الفاكهة المحرمة، فلاستسلام لأول طارق (جمال جاور) للفتنة بقناع عادل كفاية سيد. وكانت هذه التجربة تجرية مرة إذ إن هذا الذي استسلمت له لم يكلف نفسه عناء النظر إليها، والاستماع لندائها، عندما قدم للشقة للقبض على أبي غايب.

هنا نلاحظ أن حياة دلال لم تكن أكثر من خيالات متواصلة: «الوالدان يهجمان للعمل في سناء فيقتلان، أمجد خطيب الطويلة في المظلة الصيفية يذهب مع والديه في رحلة بالطائرة فيلاقون حتفهم في حادث قيل إنه مذبذب صديقتهما إلهام تعمل في التمريض لتصاب بسرطان الثدي، فتفقد بسبب ذلك دليل أنوثتها أمام الناس بعد أن تخلت عنها الأم ذات الأصل الفرنسي، وتقبع بها إذ تعلم أنها كانت تتاجر بالأعضاء البشرية، والأطراف الأدمية، التي كانت تحمل عليها من المشفى، ويبيعها لجزائر ليفش بها اللحوم المباعة للزبائن، بما في ذلك من تصورات كذبي إلى الشومر بالفثيان، وسعيد، الذي اتخذته صديقاً، ومعلماً، كتكشف أنه لم يكن حلاقاً بالفعل، وإنما كان مندوباً لأجهزة الأمن مهمته مراقبة سكان العمارة، بمن فيهم دلال نفسها، وهو الذي أبلغ جمال جاور عن طرد النحل المرسلة إلى ردة في الأردن، وكذلك هو الذي أبلغ عن أم مازن.

وأبو غلاب هو الآخر درس الفن في إحدى الدول الأوروبية أيام الرخاء والخير، واصطحب دلال إلى كويتهاجن، عاد ليزين جدران الشقة بلوحاته الكثيرة، ويضع المزيد منها في مستودع، فيطوئها الغبار التراكب يوماً بعد آخر دون أن

الرواية مساعدة القاري على الدخول في أجواء النص الذي تم بناؤه ولا ريب بطريقة جديدة اعتمدت فيها المؤلفات بتول الخضيري على الشذرات السردية المتقطعة المتباعدة عن بعضها من حيث الزمان والمكان، بدلاً من السرد المطرد الذي يتنطلق من البداية باتجاه الخاتمة في خط مستقيم أو متعرج أو حتى متكسر. ولذا، فإن من يقرأ الرواية قد يفقد لأول وهلة حماسه لقرائنها متذرعاً بخلو البنية من التسامك، واعتمادها على التشظي بدلاً من الانسجام السلس من حادثة إلى أخرى، ومن واقعة لواقعة جديدة.

وقد وفر الفضاء المكاني وهو العمارة الإطرار الخارجي الذي يوحد العمل، ففنن أمام مجموعة من العائلات أو الأشخاص بكلمة أدق، لكل منهم قصة، وحكاية طويلة مع الحصار والحرب والظروف، فدلّ على سبيل المثال عاشت بعض المصطفات، لأن الانفجار الذي أودى بحياتها والديها في صحراء سيناء شاعت المقادير أن يؤدي إلى قتلها من نافذة المقعد الأمامي دو أن تعذب، وهكذا قدر لها أن تعيش لتكتوي بعد ذلك بنيران ما خلفها حريان: حرب الخليج الأولى وحرب الخليج الثانية، يتلوها حصار خائف استمر نيفاً وعشر سنين اضطر فيها الناس إلى إخدار المحارم الرقوية، وجمع أعقاب السجائر وتهريب أقلام الرصاص، أو العودة إلى الكتابة بالوسائل البدائية.

وفي هذه الأثناء كبرت دلال وأنشأت علاقات مع (أمجد) الذي قتل هو ووالده وأمه في حادث طائرة مذبذب. وسعيد وعادل الوحش المتنكر في زي حمل وديع وإلهام والعم سامي المصور الصحفي الأستاذ وأم مازن وخالتهما بديرة. وتنشعب من الدراسة الثانوية لتدخل الجامعة وتختار دراسة اللغات بتشجيع من إلهام التي كانت تتقن الفرنسية. وفي الجامعة تصفب في الحوادث، فيقتل من يقتل من الطلاب، ويساق إلى السجن مدرسون، وفي نهاية الأمر تقطر بالدرجة الجامعية الأولى على أمل أن تجد وظيفة بأرمية دولارات في الشهر. وهي من خلال الخبرة: تتعرف على عالم النساء الداخلي، فضلاً عن عالم الرجال، تارة في صالون التجميل، وطورا في شقة أم مازن، التي زارتها مراراً مع خالتها أم غايب، وعلى وقع ما كانت تسعنه من النساء

يستطيع عرضها، أوسع شيء منها في أوضاع لا يجد الناس فيها ما ياكلونه أو ما يشربون به الدواء واللباس. يحاول أن يتنلب على تلك الخيالات المتواصلة فيأتيه داء الصدفية ليزيد خيبة على أخرى فالتقصير تتأثر من يديه في الأرض ليزيد من أمعاء زوجته في التنظيف والكس. يلجأ إلى تربية النحل لكون الفن لا يعلم خبيراً، والنحل لا تكلف تربيته كثيراً، فهو يعود بهذه الفكرة إلى البداية عندما كان الناس يعتمدون في غذائهم اليومي على ما توجد به الطبيعة. وعندما يلوح في الأفق أن المشروع بدأ يحقق نجاحاً، حالات ظروف الحرب والصفوف دون المضي فيه، وأسقط في يديه بعد أن لم يعد يجد النحل ما يتقناه.. لا تمور.. ولا زهور، وصار هذا هو الوحيد الدم المسفوح الذي قارب التعفن، فيتهاج، وتتحول الحشرات المسالة إلى شرسة، والعمل الحر الطبيعي إلى صل مشوش، وما حصده أبو غايب من ذلك كله أقل تسود من حصاده الذي أعقب تهريب اللوحات، فبدلاً من أن يتحصل الحلم باستقبال حوالات بالدولار لشما لهاتها الروائع التي وضع فيها عمارة فنه، وخلاسة روحه، يتحول الحلم إلى حبل يضيق حول عنقه، فيقود توضع في محبسه، بينما يتم إيداعه السجن، بهتمة ليست بسيطة: تهريب الثروات العراقية.

قارئة الفئجان،

تلخص هذه المأساة التي يعيشها أبو غايب كحكاية أم مازن، فاشرة الفئجان، التي تتخذ من الأدعية، والأعشاب، والكتابات، والرموز، والنظر في بقايا ابن في قهر الفئجان، وسيلتها لكسب قوتها في غياب الوسائل الكافية، وتتأجر الشقة في الدور الخامس، لتتحول في أيام قليلة إلى عيادة تافس عيادات الأطباء المشهورين الذين درسوا الطب، وحصلوا على شهادات عالية من جامعات محترمة في باريس، ولندن. ومع ذلك، فإن السيدة لا تلبث قليلاً حتى تصبح موضع اتهام ورغبة، صحيح أنها في بعض الحالات، والنوصات، لم تعد الدور المقتل محتال يخدع الناس بمسعود الكلام لقاء بعض الفتور، ولكنها كانت، في الحقيقة، بما تقوله، وبما تصفه، وما يقال في منزلها من حكايات، وأقاصيص، إنما تعبر عن وصف دقيق لحياة الناس المظلمة بالثشور، والطلاء الخارجي، فمن

من التمريض إلى المرض

ومأساة إنهم لا تقل عمقاً عن مأساة دلال وأم غايب، فقد تركتها أمها التي تنحدر من أصل فرنسي، وغادرت العراق فوراً، ومنذ ذلك الحين وهي تحاول العثور على الأم بلا فائدة، درست اللغة الفرنسية إلى جانب التمريض كي تتمكن من السؤال عن الأم بترك اللغة، وعملت في مستشفى، وسكنت وحيدة في شقة بالمعمارة من غير رعاية، ولا تنظيف، ولا أصدقاء، سوى دلال، وعائلة أبي غايب، والحقائق، والعلم سامي، لذا تجد في التدخين تسلياً تطفئ بها ما في نفسها من القلق، والتوتر وما هي إلا أيام حتى اكتشفت أن السرطان يهددها منذ استدعى إجراء عملية لاستئصال الثدي، وقد اضطررها الظروف إلى الاتجار بالأعضاء البشرية، وهنا يأتي دور سعيد، وعادل، ليشتري بها وشاية ترسلها إلى السجن.

لقد هضمت دلال، باعقلانها، نصيرها وسنداً آخر كانت تعتمد عليه، الكل بدأ ينادي العمارة، الأستاذ توفى، وألم سامي يبحث عن ماضيه، في صور التقطها للحوادث، وأبو غايب بات نزول السجن، ومجادل اكتشف على حقيقته، مخبر في زي عاشق على طريقة الدين جوان، في أوضاع كهذه تكشف دلال أنها أصبحت وحيدة، تواجه قدرها مع السبي حمادة، وكومة مقروءة، وغير مقروءة، تتضمن أخباراً سوداً.

من المكان إلى الزمان

والمحظوظ هو أن الكتابة اتحدت من الفضاء المكاني ساحة الفردوس إطاراً خراجها يلم شتات المساطع السردية المتناثرة ببعضها إلى بعض، فضلاً عن الدور الذي أسهمت فيه الشخصيات في الملمة هذا السرد المتقطع. ولذا فإن المكان يمد، في هذه الرواية، عضناً أساسياً له وظائف تتجاوز الوظيفية التقليدية المعروفة، وهي التماثيل الخارجية للحوادث، فمن خلال الأرواح الخمسة، والشتات، والدخول بالقارئ، من شقة لأخرى، والتعرف على محتويات كل شقة : ما على الجدران من لوحات، وما في المصالح من مقاعد، كتب، وما في المطبخ من أدوات، وما على النواخذ من ستائر، جعلت الأجواء في هذه الرواية تبدو البنية، لأن الواقع، في الخارج، أبعد ما يكون عن الألفة، فهو مسكون بتوقعات عن القصف، والمراقبة، والمؤامرات، و



عن علاقتها بزوجها فلعلها ظلت جيدة إلى أن اكتشفت إهماله لها بعد أن أفرغ جهده في تربية النحل. لقد سمعت بقدسيها إلى أم مازن لتصف لها دواء يزيد المحبة والأشواق في نفسه، فيعود إلى ما كان عليه في الماضي. وعندما تلتها دلال برغبتها في أن تدعو خالتها بدلا من زوج خالتها، تسامت أم غايب إن كان قد آن الأوان ليتخذها اختاً بعيداً عن الحب ومشكلاته. وعلى أي حال ما أن تعلم بحكاية رندة ولقاء أبي غايب بها حتى تشتعل النيران في صدرها ولم تطفأ إلا بعد أن خرجت اللوحات من الحسود، وألقي القيس على الزوج، واقتيد إلى السجن مفقدا مصفدا بالأغلال.

وهذه الشخصية تمثل نموذجاً للشخصيات النسوية الأخرى، فهي لا تختلف عن النساء اللاتي قصدن أم مازن، إلا في أنها أشد فقراً من بعضهن. وهي بلا ريب تكاد تنوب حمسة على أيام الرخاء والخير، أيام الفولفوف "وين كنا.. وين صرنا.. ولو أن ضيق ذات اليد وحده هو ما يولها لهان الأمر، لكن القصف المفاجئ، والأخبار التي تبشئ السموم، تصل إلى مسامعها عن طريق الزبائن، وهذا كله يجعل منها شخصية معزولة في الرواية وإن بنت للقارئ، من النظرة الأولى، أنها من الشخصيات التي لا أهمية، ولا دور رئيسي لها تؤيده.

خلال هذه الشخصية استلمعت بتول الخضيري إطلافاً على الكثير من التفاصيل التي نهجها عن حياتنا.

فالناس غالباً ما يخفون ما يحسون به، ويكتفون، حتى عن أقرب المقربين، وإخفاؤهم له لا يعني أنه غير موجود، أو أن الحديث عنه ضريب، وهو جانب الكذب والخداع، فسام مازن ويدري والمرضى الذين يزورونها وأحاديثهم المسلسة كشفت عن جانب آخر للواقع، وهو جانب الخرافة والغبى والأسطورة، التي تقوم عليها الشخصية العربية ولا سيما المرأة، لأن أكثر الزبائن كن من النساء، وإن كان بعض الرجال حاولوا أن يكونوا في الصورة عن طريق من يبن عنهم.

والحق أن الحال التي آلت إليها أم مازن، في نهاية الرواية، تمثل جانباً من مأساة العراقيين في ظل الحصار، وضغوط الحرب، فقد أصبح كل شيء عرضة للاتهام، والتحقيق، ولم يعد ثمة شيء فوق الرتبة، والحرب عادة تورث التوتر، والقلق، والفن، وهذا ما أصابت الكاتبة في تصويره، وعندما تترجم هذه الرواية من العربية إلى اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية مثلاً فإن القارئ الأجنبي الذي يستباح له فرصة الاطلاع عليها سيمرغ عن حباتها الكثير من الغرائب، وتلك معرفة يصعب أن تتحقق من غير هذا الوصف الجغرافي، لنعياً الناس العاديين في ظل الحصار والجوع.

زمن ماضٍ

ولذا تجاوزنا ما مازن إلى أم غايب، فطيناً أن نتذكر عنها ما يأتي : أولاً أنها حائرة ولا تستطيع الإنجاب. ولهذا رأى أبو غايب أن تطلق عليه هذه الكنية بدلا من غيرها تعبيراً عن التعلق يأتي الذي لا يأتي. ولعل دلال شعلت الموقع الذي كان من المتوقع أن يشغله الابن لو رزقت طفلاً، وهي ثانياً سيدة بيت من الدرجة الأولى، تحسن إدارة الأملاك، فقد كانت تعتزم في سني الرخاء، وأيام الخير، أن يتحول زوجها من الفن الذي لا يطعم خبزاً، إلى تجارة الأقمشة، وعندما حلت ظروف الحصار، ولم يعد بالإمكان التحول إلى تجارة الأقمشة اكتفت بأالة الخياطة من نوع سنجر، وباستخدام وسائل بدائية لتزيين الملابس، وإبتكار مواد بدلية تستخدم في صناعة الأزرار، والدانتيل، والتكشيش، الخصر، الذي يضاف إلى الأكمام وحواشي الثياب. أما

فدع الرواية السوية



الدسائس، والفش، والحاجة الضرورية المناسبة، التي تحصيل الناس إلى كلاب ينلش بعضها بعضاً الآخر.

وفي شدة أم مازن يتحول المكان إلى نوع غريب من التحايش، وانوثام، بين أناس قل أن يلتقوا في غير هذا المكان.

وصالون الحلاقة، هو الآخر، يتحول إلى ما يشبه بيت أم مازن. تضاف إلى ذلك الحلقة الأخرى، وهي النادي، وساحة القس، التي أصبحت مكاناً لخلايا النحل.

وعلى مقربة منها يوجد مستودع للخردة، والأدوات القديمة، والأجهزة الكهربائية التالفة. وهذا الفضاء الأهل

بمشاعر الود، والترحام، بسبب الوضع الاستثنائي، سرعان ما تحول إلى مناج

تصفه به رياح السموم، الجثث مكنسة بمشاعير شوقي بعض، والده المتغن،

والحراس المدججون بالسلارح، ووزار الليل المتكرون بأقنعة متعددة، ذلك كله

يجعل من هذا المكان الواعد بكثير من الدفء مكاناً كريهاً يبعث الإحساس

بالقنار، والرغبة في الرحيل، إن لم يكن بالوت. وشمه علاقة أنشائها المؤلمة بين

هذا المكان ومكان آخر خارج العراق، فهي تتجاوز بنداذا مروراً برويشد، حيث يتم

تفتيش الجني الذي يحاول إبطال المسح المسلط على بعض المسيحيين، من

المرافقين، إلى فندق البحر الميت، حيث المعرض الذي تعرض فيه المفوضات

الزراعية، وردة التي تصف لأبي غايب ما يتوهم أنه يشفيه من دائه العضال،

وأيا كان الأمر، فإن الكتابة لم تكن عنايتها بهذا الجانب من المكان كافية،

بحيث تكون له ظلاله في الأحداث، وتأثيره في الشخصوس، إلا ما كان من

الأحداث التي أثارها زيارة أبي غايب لمعان في أعماق زوجته.

والعلاقة بين هذه الأساكن شغنت الرواية بالحركة، وبكثرة الانتقال من

موقع لآخر. وبالتنقل لتزايد الأخبار، وتدهشنا المساجات، وتفسد بعض

الشخصيات، بسبب ذلك نتاجاً من نتائج المكان. فأم مازن تحل في العمارة وتذهب

منها في أداء منوي يظهر قلب الأمور من النقيض إلى النقيض، بتعبير أم غايب

(وين كذا.. وين صرنا..). ومجيء سعيد لفاسجي، وصالون الحلاقة، بفمران

النهاية التمتعة التي آلت إليها علاقة العمارة بالتصويه والمكياج. فعادل لم يكن

أكثر من ماكياج زائف لشخص آخر هو جمال جارور. والمكان وحده هو الذي

يكشف عن غرائب الواقع، فالخيمة،

والمسكري الحارس، وإشارات ممنوع الاقتراب، وأشجار النخيل المقطوعة الرؤوس، لا دلالة لذلك كله إن لم يكن

الكشف عن الحال التي آلت إليها البلاد في الحصار، وعشية الحرب.

محدودية الزمن،

وتشغل حوادث هذه الرواية فضاءً في الزمن مسجوداً جداً. إذ هي تبدأ

بالإعلان عن وفاة والدي دلال، وذلك بعد الحرب العربية الإسرائيلية (١٩٦٧)

بوقت قد لا يكون قصيراً. وتنتهي بمودة مفتشي الأمم المتحدة قبيل الحرب

الأخيرة، التي انتهت بالاستيلاء على العراق، وإعادةه إلى عصر الاستعمار

المباشر. ومع ذلك، ثمة فجوة في المحدث لا نعرف عنها شيئاً. فالساردة، وهي دلال، لا تذكر من أمرها سوى أنها

بدأت تمي ظروف الحصار، وما تركته من أثر في وضع الأسرة. في حين أنها

تكاد لا تذكر من الماضي إلا أن زوج خالتها أصطحبها معه في إحدى جولاته.

وكيفهنا حين عندما كان يدرس الفن. ولذلك فإن التركيز ينصب على الحوادث

الأخيرة، بدءاً من ظهور أم مازن، وسعيد الحلاق، وإلهام، ومحاولات أبي غايب

التغلب على صموميات الحياة بتربية النحل لعله يستطيع الظفر ببضاعة

يمكن بيعها مقابل مبالغ جيدة. وعندما تبدأ الحوادث يعرف القاري أن (دلال)

ما تزال طفلة في المراحل الأخيرة من دراستها الثانوية. وعندما تنتهي، ولتتبع بالجامعة، تتخصص في اللغات، مما

تلاصبت الكتابة بيسيرة

الحوادث، إذ لم يكن انتقالها من حادثة لأخرى

انتقالاً سلساً، وإنما كانت تتقدم حوادث وقعت في

الماضي ضمن ما تذكره عن حوادث تقع في الحاضر.

وهي في غالب الأحيان تخفف من تأخير

إحساسنا بمرور الزمن

ينيه عن تطور بيولوجي لدى الساردة. وذلك شيء يجعلها حريصة على أن تتأجل آثار جملته خفيفة أصمبت بها في الصغر،

لكن ليليل التفرغ للعملية الجراحية يتم استثمارها في تربية النحل، واستئجار

الأرض الخاصة بملعب التنس. ومن نتائج هذا النمو البيولوجي، مما دلل لتصرف

على عوائل الأثنى، سيواء من خلال القصص، واستراق السمع لما كان يدور من

حوار، وعقاب، بين خالتها أم غايب وبين الزوج، أو من خلال الامتصاص لما كان يقال

في مجالس أم مازن، ولا سيما أحاديث النساء مما يلاقينه من عزوف الأزواج

ثارة، وثارة عما يصابون به من عجز، أو قصور جنسي. وربما كان لهذا الطور

المرج من العمر دوره وأثره أيضاً في استسلامها لأول طائر جمال جارور الذي

لم يكن أكثر من مفادح، سرعان ما ظهر على حقيقة بعد ذلك بوقت قصير.

تأنيث السرد،

وقد تلاصبت الكتابة بيسيرة الحوادث، إذ لم يكن انتقالها من حادثة

لأخرى انتقالاً سلساً، وإنما كانت تتقدم حوادث وقعت في الماضي ضمن ما تذكره

من حوادث تقع في الحاضر. وهي في غالب الأحيان تخفف من تأخير إحساسنا

بمرور الزمن، عن طريق الحوار الذي يطنى على كثير من صفحات الرواية

بصوت يؤدي هذا التحول من السرد أو الوصف إلى الحوار لما يشبه الميناريو،

الذي يجعل من الرواية لقطات لمشاهد وصفية، يتخللها أشخاص يتحاورون..

وهو حوار خاضع، في أكثره، لتصنيفات لغوية تتناسب الشخصيات، ورويتها

للحياة. ونظراً لكثرة الشخصيات النسوية في الرواية، فقد انطبع في الغالب

بطابع تأنيث السرد. وقد ساعد على وضوح هذا الطابع إسناد وظهنة

الحاكمي (السارد) للشخصية نسائية، هي دلال، إذ يستطيع القاري أن يلح ذلك

بوضوح من الصفحات الأولى. أما عندما يكون الحوار بين دلال وخالتها أم غايب،

أو بين أم مازن ومن يرزنها بحثاً عن وصفات طبية شبيهة، أو لقرابة الفجاء،

ومعرفة ما يحمله لهن المستعجل، فإن التسبيح السرد يفرق في الطابع الأنثوي،

وتتحول الكلمات ومدلولاتها إلى طينة صمالية قابلة للتشكيل في يد الكاتبة.

ففي حوار متصل بين أم مازن وبعض النسوة عن العلاج الذي يرد الشيخ إلى



الثمرة المفاجئة:

- قالوا إنه دمل، أي دمل يخدعوني به؟ لا علاج له يا دلال. إنه السرطان، رايت ما يكفي لأصرف، يهدو جاء دوري... (ص ٩٩)

وشمل الرواية بهذا الحس الكوميدي، مرده إلى وحدة الساردة، واعتماد المؤلفة على الراوي المشارك، الذي يقدم رؤية للحوادث من الداخل، لا من الخارج، لذا نتقبل نحن القراء بدورنا، ما يصدر عن هذا الراوي من ملاحظات وتعليقات، على ما يراه ويشهده، ويمر به من مواقف. ولولا لجوء الكاتبة إلى هذا النسق، من المنظور السريدي، لاستحال أن تكتب الرواية بتلك الروح الساخرة، دون أن تفرق في التسطيع والمباشرة. لذا كان النموذج الشكلي الذي اختارته للرواية هو نموذج السيرة / المذكرات لأحد أبطالها وهو دلال، إحدى الشخصيات المؤلفة في كتابة هذا النص. فاعتماد الكاتب الضمني أباح له ما لا يبيحه استخدام الراوي المفسر.

خاتمة:

وصفوة القول أن رواية غاييب، التي تمثل بهذا العنوان مطلق الإحالة إلى ما هو غائب في حقائق عامة، وحياته المراهقين على الخصوص، رواية حكيت حوادنها حكياً دقيقاً جيداً، وإن عرضت مجرياتها في شيء من التفتيح الذي لا يستعصي على القارئ قبوله، واستيعابه، وتركيبه بطريقتين، الأولى: مله الفراغ، وتصبه القصوات المتناثرة في ألق الحكاية، والثانية: إعادة الترتيب، والتنسيق، مع اللجوء إلى تقنية التخزين والاسترجاع، وهي إلى ذلك حافلة بشخصيات يوحدها الفضاء المكاني، والزمني، في إطار يجعل منها ماثلة واحدة، قبلما يا شئ عنها بعض الأفراد. وما تشبه من آسوار لهذا العاديين، تشد القارئ شداً يجعل منها رواية جديرة بالقرأة.

* ناقد أكاديمي اردني

♦ بول الخضيري : غاييب، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٢٠٤
١- ذكر ذلك على الخلاف الأخير للرواية.

ان رواية غاييب، التي تمثل بهذا العنوان مطلق الإحالة إلى ما هو غائب في حياتنا عامة، وحياته المراهقين على الخصوص، رواية حكيت حوادنها حكياً دقيقاً جيداً، وإن عرضت مجرياتها في شيء من التفتيح الذي لا يستعصي على القارئ قبوله، واستيعابه

ومثل هذا الحوار يضيف إلى السرد، والوصف، والديالوج الحريمي، تنوعاً آخر يضع الرواية في موقعها المناسب من الأدب الساخر التهكمي. علاوة على الكثير من المقاطع الأخرى التي ترتقي فيها المؤلفة إلى مرتبة اللغة الشعرية، مازجة بين التهكم والتعبير الرمزي عما يصعب بالوقوف، فغيمنا ترى دلال أبا غاييب يقوم بتعديل وضع اللوحة المرووفة باسم "خيول" على الحائط لتهمس: صهيل... أبو غاييب يمدك لوحة الخيول... إنها تستجيب لهجوم الحلفاء... تصطف خلف بعضها، وتعطي ظهورها للشرق... جذوعها تشبه براميل مخططة... كأنها ترتدي سجاداً شعبية بنائية سرج... ترتب بذعر قذائف الهوانيم المكتسبة القادمة من الديابات الأمريكية... رقبها نارة زرقاء، وتارة حمراء... دم... ودم فاسد... الخيل تمود في مكانها. دق الحوافر يخرج من أقواء تضيق غاضبة. "ص ٨٨"

وهذا الوصف الذي يجمع بين تقييدين هما الشعرية وما في التخيل من مسخرة كثيرة في الرواية إلى الحد الذي يجعل من وصفها بالكوميديا السوداء (١) وصفاً دقيقاً، ويكاد هذا التوجه الكوميدي يتخلل جل تفاصيل الرواية، فمندا ترى دلال أم مازن في الطابق العلوي من العمارة ينهيا لها أنها تشبه بوريس بشتين تم غسسه في مسحوق الكاكاو. وعندما تنقل الإلهام لدلال خير إصابتها بسرطان الثدي، تقول لها: خذمتي في مستشفى البصرة بدأت تعطي ثمارها. وعندما تسالها: عم تتكلمين، تجيب كاشفة عن ورم خبيث في صدرها هو

صباح، ترتفع أم مازن فتجبان إحداهن، وهي تقول لصاحبتها:

- أرى في هذاك نافذتين وخوفاً. نعم، هذه نظارت زوجي الطيبة، إنه متعلق بنظاراته بشكل عجيب، يا أم مازن، يرفض أن ينزعها حتى في أشاء النوم - زوجك مصاب بالخوف من الأرواح الشريرة.

- إنه ينام بها، ويغتمل بها، ويتزوج بها... تصوري... قال لي ليلة عرسنا إن أحد الأسباب التي يمكن أن تكون وراء طلاقنا هو أن أضع له نظارته. لقد أم مازن لتذهب إلى الحمام، ينط كرسها من تحت دشاشتها، فيندرج من أعلى ككوة فتات السيكت. شمرت للحظة أنني أسمع وقع ارتطامها بالأرض.

- زوجك يشعر بأن غيبة شر تلاحقه أينما ذهب، وأن هذه النظارة تعمله ثقلاً مبنياً يمنعه من أن يطفو فيصبح جزءاً من الغيبة... تذهبن إلى بدوية التي تستعطيك خبطة إزاحة الفتاوة... تضمين له الخلطة في الشاي، وعندما يلتصق البخار بزجاج النظارة، يثبت العمل، وتهدأ المخاوف...

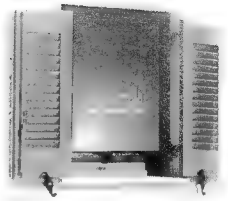
وعلى هذا النحو تكدف بنا الكاتبة إلى أعماق المراقب، سواء أكانت أم مازن، أم دلال، أم أم غاييب، أم إلهام التي أرادت ثدياً متناهيها لتستلم النص الناتج في أنوثتها جراء استحصال الثدي الأصلي، في المقابل نجد الكاتبة تستخدم نمطاً التهكم في الحوار، والمسخرية، على الرغم من أن الموقف لا يسمح بذلك. وهذا شيء يبرز بوضوح في حوار دلال مع أبي غاييب، بصفة دائمة، وأحياناً إلهام، والدم سامي، فعندما تقرأ دلال لزوج خالتها عنوان أحد التقارير المنشورة في إحدى المجلات التي أحضرتها من شقة الأخير، عن الحرب النظيف، والأسلحة الذكية التي استخدمتها الولايات المتحدة في حربها ضد المراق (١٩٩١) يقول أبو غاييب معلقاً:

- نعم، صواريخ بارعة، فهي تقف للحظات عند الإشارة الضوئية الحمراء، ثم تستمر في طريقها للتفجير (بعد أن يتغير اللون)

بعد قليل يضيف: فعلا أسلحة ذكية، فقد قصفت مراكز الاتصالات، ومراكز تطهير المجاري، ونسفت مولدات الكهرباء، وطعما لم تنس أن تقضي على مضارب تقوية المياه، بذاتها حرمت شعباً بأكمله من الماء النقي.

فوق الرواية النورية





صدام حضارات أم صراع مصالح؟!

د. صلاح جرار*

الشر

يتحدثون صماً يعرف بصدام الحضارات أو صراع الحضارات، سواء ممن يدعون إليه أو الذين يتخوفون من عواقبه أو الذين يطالبون باتخاذ الإجراءات الكفيلة لمنع وقوعه، أو الذين ينهمكون في عقد المؤتمرات والندوات للبحث في إبعاده، كل هؤلاء إنما يتعلقون بوجه صراع الحضارات، ويؤسسون جهودهم ويكتون عقولهم في أمر وهمي، ليس له سابقة في التاريخ ولن يقع في يوم من الأيام. ذلك أن المنجز البشري الذي يرقى إلى المستوى الذي يغدو فيه منجزاً حضارياً، لا يمكن أن يكون بينه وبين نظيره من المنجزات الإنسانية إلا التعاون وخدمة الخير، وأن الصدام الذي يقع بين الأمم لا يخرج عن نوعين: إما صراع بين الخير والشر أو صراع بين الشر والشر، ولا يوجد على الأرض صراع بين الخير والخير أو بين حضارة وحضارة، وإنما قد يقع الصراع بين حضارة وهمجية (أي بين الخير ممثلاً في الحضارة وبين الشر ممثلاً بالهمجية)، وقد يقع بين همجيتين (أي بين شر وشر).

ومنذ نشأة البشرية على الأرض وإلى هذا اليوم والصراع بين الخير والشر لم يتوقف وكذلك الصراع بين الشر والشر وفي اللحظة التي يقع فيها الصراع بين الخير والخير فإنهما يتحولان بصورة تلقائية إلى شرين وتترزع عنهما صفة الخيرية، وهذا ما يفسر قول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في الاقتتال بين المؤمن والمؤمن أن القاتل والمقتول في النار. وتسحب هذه القاعدة على الحضارات، فالصراع بينها خير وارد، وإذا ما اصطدمت حضارتان فإنهما بذلك تقتضي منهما صفة الحضارة، لأن الحضارة نقيض الهمجية وليست نقيض الحضارات الأخرى، مثلما هو الخير نقيض الشر ولا يمكن أن يكون نقيض الخير. وإذا كان الخير نقيض الخير فإنه يصح نقيض نفسه، ومتى أصبح نقيض نفسه تكون آفة الدمار قد أصابته، وينقلب بذلك إلى شر. وكذلك الحضارة إذا كانت نقيضاً للحضارة، فإنها تصبح نقيضاً لذاتها وهذا مؤذن بالهيار، وهذا ما يفسر سقوط حضارات سابقة.

أما ما بشر به صموئيل هنتنغتون من صدام الحضارة الغربية مع الحضارة الإسلامية، فلا يعدو أن يكون قصوراً في فهم معنى الحضارة. حضارة أي أمة هي منجزها الذي تستطيع به أن تخدم الإنسانية وتوفر لها به السعادة الروحية والراهية المادية وسبل العيش الكريم وتمكنها من طريقه من محاربة الجهل والفقر والمرض.

ومتى كانت الحضارة كذلك فإنها لا يمكن أن تصطدم مع أية حضارة أخرى. وإن ما يشهده العالم في هذه الأيام من هدوان غربي على الأمة الإسلامية لا صلة له بالثبته بالحضارات، بل هي زعجة همجية غربية سببها جنون العظمة وامتلاك الأسلحة الفتاكة وحجب السيطرة على الأمم الضعيفة، ولا سيما في غياب توازن القوى في العالم، فابتكر الأمريكيون قصة الإرهاب وصراع الحضارات من أجل إيجاد ذرائع لممارسة البطش والهمجية والتعبير عن جنون العظمة وتحقيق المصالح بالقوة وتأسيساً على ذلك فإن جهود المفكرين ينبغي أن تكف عن الخوض في ما لا ينفع من حديث عن صدام الحضارات وأن تنصرف بدلاً من ذلك إلى إبراز الجهود الإنسانية المشتركة التي تقرب بين الأمم والشعوب وتقتل من مشاعر الضئيلة والاحتقان وتؤدي إلى تعامل العقول البشرية خدمة للإنسانية عامة وقطعا للطريق على النزعات الهمجية والدموية التي تحرس على إثارة الحروب وزرع الأحقاد وسفك الدماء بين الأمم بذرائع وهمية.

* كاتب أكاديمي أردني.

ضيقنا في هذا الحوار الحبيب السامي أحد أهم الروائيين التونسيين المعاصرين. اختار منذ سنوات أن يقيم في اللغة العربية وظل بعيداً عن هم الذئب / الثوب الذي أقام فيه ماله حداد.

استطاع الحبيب السامي من مدينته الأوروبية -باريس- وبلغته العربية أن يصل إلى القارئ أينما كان، وظل متمسكاً بعرويته في مدينة سارتر ولم تفرقه لغة هولندي كما أغرت غيره من الروائيين العرب حتى أن واحداً منهم مثل إدريس خوري يقول في حوار معه بجريدة القدس العربي:

" أن تكتب باللغة الفرنسية تتج، هي جملة في النص تضعنا أمام خيار صعباً وأما... أما أن تنتمي إلى مركز الميتروبول وتخطو في الحداثة الكونية وتواجهها أو تظل كائناً على الهامش لا يتحدث عنك إلا يكونك فقهاً " ويضيف في موضع آخر " أن تكتب باللغة الفرنسية يعني أنك رجل الاختلاف ورجل التميز، بهذه اللغة تستطيع أن تكتب ما تشاء وتشر ما تشاء لأنك متحرر من عقلاني البديوي، ولأن ذلك مشطرة... لأن الفرنسية لغة جد جريئة، لغة علمانية وغير مقدسة "

على النقيض من هذا الموقف الضمني في الانبهار باللغة الفرنسية والسخرية -جهداً- من اللغة العربية وعندها لغة الفقهاء، يجعل السامي العربية جسراً للفني الوحيد لعبور نفسه ويقتض مضامناً عن العربية بضرارة الكائن الماشق والمعارف: أكتب بالعربية لأنها لغتي .

ترجمت أعمال السامي إلى عدد من اللغات الحية، يقول متحدثاً عن ذلك في حوار سابق مع الأهرام العربي: "أول عمل ترجم لي بالفرنسية هو-(جبل المنز)- ثم ترجمت لي أخيراً-(عشاق بيبة)- دار أكت سود، هذا إضافة إلى مجموعة قصصية ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والنرويجية والهولندية، وهذه الترجمات صدرت في أنثولوجيات عن الأدب العربي، وقد اختارني كاديب تونس المستشرق المعروف وشيخ المترجمين- (فيليس جونسون ديفيز)- مع مجموعة من كبار الكتاب لهذه الأنثولوجيا مثل نجيب محفوظ والطيب صالح وإميل حبيبي وإدوارد سعيد "

ولئن صرح يوماً شائلاً في ملتقى الرواية بالقاهرة: "إن التاريخ لم يشكل بالنسبة إلى الملة الأساسية أو الإطار العام في أي من أعمال الروائية بالرغم

الروائي التونسي الحبيب السامي:

لا حياة خارج الموت

سارتر، كمال الرياحي

الكتابة المترجلة تجوب الأنحاء، واللغات، والوجود، والتاريخ... بحثاً طويلاً عن مكان في ما وراء التسيه. أو تحت "زيتونة مباركة" لا شرقية ولا غربية" خلافاً لجاك مادلان Jacques madelain الذي صدرنا الحوار بعبارته اختارت الكتابة عند ضيف عمان الثقافية لهذا الشهر أن تقيم تحت "زيتونة الكلب" وتحت الزيتونة تدفقت مشاعر "عشاق بيبة" كما تتدفق الحمم من الجبال الرواسي.



♦ إذا كان ذلك كذلك فلماذا تتجه
تصوصك الجديدة نحو الطول؟ هل
الانتقال التدريجي من القصة القصيرة
إلى الرواية هو السبب؟

- الطول والقصير لا يعنيان في حد
ذاتهما شيئاً، ثمة روايات قصيرة مدمشة
والأمثلة على ذلك كثيرة سواء في الأدب
العربي أو آداب الشعوب الأخرى، عرس
الزمن للطبيب صالح مشلا أو اللص
والكلاب لتجيب محفوظ التي اعتبرها
شخصياً من أجمل رواياتي، وفي الرواية
الأجنبية يمكن أن تذكر "الجميلات
الناثبات" لكوبانا، وحتى "الفريب" رواية
البيز كامو الشهيرة فإنها قصيرة، وعلى أي
حال فإن مسالة الطول والقصير مسألة
نسبية، فرواية "العاشق" لمارغريت دو راس
التي لقيت نجاحاً هائلاً في فرنسا
وترجمت إلى أغلب لغات العالم تعد
قصيرة جداً بالمقارنة مع "الحرب والسلام"
لتولستوي أو "البحث عن الزمن الضائع"
لبروست.

لماذا تتجه تصوصي الجديدة إلى
الطول، لأن إيقاعها الداخلي فرض ذلك؛
فالرواية كما أفهمها تمتلك منطقها
الخاص، ولابد من أن نصفني إلى هذا
المنطق، ثم إن رواياتي ليست طويلة كما أنه
من الممكن أن أكتب في المستقبل رواية
أخرى في حجم جبل الفنز فهذا يعود إلى
طبيعة المادة التي تشغل عالياً.

- أنهر جبرا إبراهيم جبرا بـ"جبل
الفنز" هراً خارجة من المألوف وغريبة
وأنها قد زاجت بين خطين، أحدهما
واقعية القرية واثنيهما تناقضات النفس
واختلاط أحاسيسها.

♦ هل مثل هذا الزاى لجبرا إبراهيم
جبرا جواز سفر تنصك إلى المشرق
العربي؟

- ربما، لكن ما يهمني هو أن جبرا
إبراهيم جبرا أحب الرواية، أذكر أنني حين
سألتها مخطوطة "جبل الفنز" لم أكن أنتظر
أن يكتب عنها، كنت أريد منه رأياً في
الرواية، فجبرا ناقد كبير وروائي جيد،
وقد قرأت الكثير من دراساته مثل "الحرية
والطوفان" وأطلمت على الكثير من رواياته
كأبحث عن وليد مسعود، "و السنينة"،
لكنه حاجاني بتلك الكلمات الجميلة التي
كانت أول رأي في ما أكتب يدلي به كاتب
في حجم جبرا.

أعتقد أن النص يشق طريقه بمفرده،
وأنا من الكتاب الذين ما زالوا يؤمنون بأن
المبدع يجب ألا يعمل إلا على نصه فالنص
هو الحقيقة الأولى والأخيرة، وإذا كان قويا
ومتقنياً فلا بد أن يلتفت الانتباه.



وينبغي أن أشير إلى أن حضور الموت في
رواياتي لا يجعل منها روايات سوداء هائمة
لأن الموت يحضر دائماً ضمن تلافيف
الحياة، بل يمكنني أن أقول إن الموت يعمق
الإحساس بالحياة والرغبة فيها والإقبال
عليها.

- ظهرت "جبل الفنز" في سبعمين
صفحة ومع ذلك فقد جاءت مكتملة
ناضجة بصورتيتها، هل أنت معي في أن
الرواية المنظمة لا يشترط فيها أن تكون
"عظيمة" بكمها الورقي، فالطول يتحول
أحياناً إلى شعوم سرديّة ترفل الرواية؟



من إنني كنت ولا أزال أحب التاريخ وأجد
ممتعة هائلة في قراءته فأنا كاتب مهووس
بالواقع في تجلياته المختلفة، هي تحولاته
وجريانه، فإن ذلك لا يعني أنه ينتمي إلى
المدرسة الواقعية لذلك لم يهتف الفرسة
في هذا السورار بموضع ذلك قسائلاً؛
والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه
بالضرورة نص واقعي أي نص ينتمي إلى
المدرسة الواقعية كما يعتقد البعض لأن كل
التصوص لا يمكن إلا أن تصدر عن الواقع،
حتى التصوص السوراري وأدب الخيال
العلمي تعرف من الواقع.

في هذا السورار يتحدث المسالي عن
الرواية بين الريف والمدنية والرواية
والمسيرة الذاتية ويرفض المسالي أن
يتحدث عن المنفى وكتابة المنفى التي عدها
موضة جديدة، وفي السورار أحديث أخرى
عن موقع الحكاية من الرواية وعن تيار
الرواية الجديدة في فرنسا وعن السوراري
والمؤنولوجية وعن صورة المرأة في تصوصه
وعن الجنس والحياة، ويملأوت بدأتنا رحلتنا
مع صاحب "جبل الفنز" و متاعه الريل
وصورة بدوي ميت و"عشاق بية" وأخبر
داهقة "أسرار عبد الله" لعلنا نكتشف
بعض أسرار الكتابة عنده.

♦ يمثل الموت ثيمة أساسية في أعمالك
الروائية تطرحها بأشكال مختلفة حتى أن
هتبات تصوصك لم تسلم منه، هاتيت
روايتك "جبل الفنز"، هي غير مغوية، "إلى
أم ميتة، إلى أب ميت".

إن هذا التكرار لثيمة الموت يؤكد هذه
النية المبيتة لثيمرية سؤال الموت وروايتها،
اليس كذلك؟

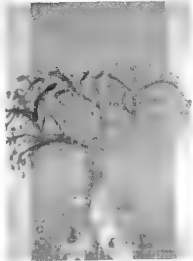
- سؤال الموت أساسي تماماً مثل سؤال
الوجود، لا حياة خارج الموت فالأوت هو
الذي يمنح الحياة دلالتها.

لقد نشأت في بيت كبير يجمع بأصنام
وعصا وأحوال وخالات وأجداد وجدات،
بيت يتسع لمفسر صغيرة كما نجد في
الكثير من دواوير تونس في الخمسينات،
جئت إلى هذا العالم متأخراً إذ أنني كنت
آخر حبة في المقوق، ولما بدأت أعني ما
حولني أخذ الموت يصوم حول البيت، الكبار
شاخوا، وبدأوا يرحلون الواحد تلو الآخر،
كان الموت حاضراً بقوة في طفولتي، لا
يكاد يمر عمام دون أن يرتفع نواح هنا
وهناك.

أمي التي كنت شديد الصلة بها ماتت
وأنا في الثانية عشرة من عمري، وبعد
عامين فقط مات أبي، وعندما انتهيت من
كشاية روايتي الأولى جبل الفنز تملكنتي
رغبة قوية أن أهديتها لهما، إنها المرة
الوحيدة التي أهدى فيها عملاً أدبياً.



لا
يلعب
تأثير
الموت



♦ هل تمثل "جبل العنز" مقطعاً طويلاً
لجزء من سيرتك الذاتية؟

- في جبل العنز استعملت ضمير المتكلم في المصدر، لكن هذا لا يعني أن الرواية مقطع من سيرتي الذاتية، أنت تعرف جيداً أن الراوي ليس الكاتب، ولهما هناك شيء ما مني في هذا العمل كما في أغلب الأعمال الأخرى، عملية الكتابة عملية غامضة وملتبسة وخلاها تتسرب بالتأكد وفي غلظة منا أشياء كثيرة من الذات إلى النص، بهذا المعنى يمكننا أن نقول إن كل نغم حقيقي يتضمن شيئاً ما من سيرة كاتبه.

♦ هل تخليك من القصة القصيرة إقرار بأن الزمن للرواية أم أن تجريرتك الإنسانية ضاللت بها حدود جنس القصة القصيرة فوجدت بفطنتك نحو جنس أرحب هو الرواية؟

- منذ مدة طويلة لم أكتب قصصاً قصيرة، لكني لا أعتبر ذلك تخلياً عن القصة القصيرة فأنا أحب كثيراً هذا الجنس الأدبي الجميل والصعب، ومن الممكن أن أعود إليه إذا أحسست برغبة قسوية في ذلك، في الأدب وفي الإبداع بشكل عام لا شيء يمكن أن نتمتع به نهائياً، شخصياً كنت وما أزال أقدر وأحترم الكاتب الذين أبدعوا في هذا الجنس مثل يوسف دريس وتشيفوخوف وكازفر، وهم قليلون خلافاً لما يعتقد البعض.

♦ هل حققت الرواية العربية في المهجر خصوصية وملامح تميزها عن نظيرتها في الداخل / الوطن العربي؟

- لا أنظر إلى الرواية العربية على هذا النحو أي أن فكرة التمييز بين رواية الداخل ورواية الخارج أو المهجر كما تقول لا تعنيني كثيراً كروائي، ما يعني هو قيمة النص سواء كان هذا النص مكتوباً في الداخل أو في الخارج، وربما يعود هذا إلى أن المهجر لم يعد كما كان في الماضي فملى المستقر الثقافي تقالعت الآن جغرافيا المسافات، هناك حركة ذهاب وإياب تكاد لا تقطع بين الداخل والخارج، ثم إن عدد الكتاب العرب الذين يقيمون في الغرب تزايد كثيراً في العقود الثلاثة الأخيرة.

♦ هل تعتبر رواياتك من روايات المنفى ولو كان منفاك اختيارياً؟ ما هي ملامح أدب المنفى في الداخل؟ وهل تكفي إقامة الكاتب خارج الوطن لتحضر لنصوصه ضمن أدب المنفى؟ ما الفرق بين رواية الحنين ورواية المنفى؟

- لا أعتبر رواياتي من روايات المنفى، وشخصياً لا أعتبر نفسي منفيًا، كل ما في

الامر هو أنني كاتب تونسي يقيم في الغرب، وقد اتخذت هذا القرار ببعض إرادتي، وأنا لست نادماً على ذلك كما إنني لا أعتبر هذا بطولية أو شيئاً من هذا القبيل كما يفعل الكثير من الكتاب ولا أحاول أن استفيد من هذا بأي شكل من الأشكال، أكثر من ذلك لا أحب الحديث في موضوع المنفى وما شاكله لأن الحديث عن المنفى أصبح كما تعلم موضة.

إقامتي في الغرب أهدتني كثيراً فمذ أن أقمت في باريس انتظمت حياتي وأصبحت أخصص وقتاً أطول للكتابة، ثم إنني اعتقد أنه ما زال باستطاعتنا أن نتعلم الشيء الكثير من الغرب، لقد لوحظت كتباً لم أكن أعرفهم، وشاهدت لوحات كتبت أحلم بمشاهدتها وصرت أقبل على فنون لم أكن أعرفها أي اهتمام كاللحن والغايه والموسيقى الكلاسيكية والأوبرا، كما إنني عشت تجارب حياتية مثرية، لا شك أن كل هذا قد تسرب إلى

إقامتي في الغرب أهدتني كثيراً فمذ أن أقمت في باريس انتظمت حياتي وأصبحت أخصص وقتاً أطول للكتابة، ثم إنني اعتقد أنه ما زال باستطاعتنا أن نتعلم الشيء الكثير من الغرب، لقد اكتشفت كتاباً لم أكن أعرفهم، وشاهدت لوحات كتبت أحلم بمشاهدتها

نصوصي، لا شك أنه أحدث تحولاً ما في تمثلي للواقع وتمثلي له، كيف، لا أدري، وعلي أي حال هذا السؤال يعني النقد أكثر مما يعني.

♦ المكان المحدود والضيق في رواياتك، تحت شجرة زيتون، غرفة ضيقة...

هذا الفضاء يجعل من الحركة والأحداث الخارجية زينة وشريحة مما يحول الحركة الداخلية إلى حركة رئيسية تستقطب الانتظارات المتلقي.

هل وراء هذا الاقتصاد في الأمكنة شعور بالعزلة والسجن ويضيق المنفى عندك؟ أم هي آثار ديستوفسكي الذي تحبه وربما بروس؟

- الأحداث في رواياتي شحيحة لكني لا اعتقد أنها زينة، أميل إلى التقليل من الأحداث لأنني أؤمن بأن الرواية ليست حكاية، وإنما اشتغال على حكاية، اختار بضعة أحداث وأشرع في صياغتها بطريقة تتيج الذهاب إلى ما هو أبعد من الحكاية، أي أن الحكاية هي في النهاية دريصة بالزعم من أهميتها إذ لا رواية دون حكاية، ما يعني بالأساس هو ما أستطيع أن أولده من أفكار وانطباعات ومواقف وأحاسيس انطلاقاً من الحكاية.

مشكلة الكثير من الروايات العربية هي في تقديري أنها تظل مسهية الحكاية وأنها عاجزة عن تجاوزها إلى ما هو أعمق، حين نقرأ الرواية العربية لناظراً البعد العربي فيها، ونعنيها من الروايات العربية الكبرى التي كرسَتْ هذا الجنس الأدبي ورست تقاليده نرى أن الحكاية لا تشكل سوى مستواه الأول، وقد كتب الروائي التشيكي ميلان كونديرا نصوصاً عميقة عن ذلك.

- هل تحولت باريس اليوم، وهي ملجأ كثير من الكتاب العرب، إلى مسورة لك "جبل العنز" حين جاءه خبر التعمين مدرسي بقرية "جبل العنز"؟

سأذكرك بالوصف: تصورت عنزا ضخمة قوائها طويلة، وضربها هائل به حليب يفتي سكان القرية بكاملها.

♦ ألا ترى معنى أن هذه العنز المجالية، حولت بعض المحبرين إلى كتاب كبار رغم تواضع ما يكتبون؟ هل للمكان سلطانه أحياناً؟

- هناك بالطبع كتاب يحاولون دائماً أن يستفيدوا قدر الإمكان من أشياء لا علاقة لها بالادب، لكن هذا ليس مهماً، المهم بالنسبة لي هو النص.

♦ خصصت لباريس روايتين، ثم عدت إلى فضاء القرية، هل هو الحنين إلى المكان

ليلة طار العنز



الرحمي؟

- لم أهجّر أبداً القرية، وحتى عندما كنت من باريس فقد ظلت القرية حاضرة بقوة في كل رواياتي، لا شك أنك تعلمي بالروائيتين اللتين أشرت إليهما في السؤال متناهة الزمّل وحفر دافئة، صحيح أن الأحداث فيهما تدور في باريس لكنهما ليستا روايتين عن باريس وإنما عن حرب باريس، وما نراه من باريس في هذين العنلين أحياء بلقيل والفوتودور وباريس وهي أحياء فقيرة أغلب سكانها من المهاجرين العرب والنزوح والأترالك، وأغلب الشخصيات في هاتين الروائيتين تونسيون متحدرين من أرياف تونس وقراها.

❖ هل مازالت باريس محافظة على ذلك الوجه المغربي للروائي المغربي منذ تخلص الإبريزين... أم تحولت إلى مدينة صادية لا تبهج أحداً وخسرت القها واختلافها الذي يرضعها دافماً لتكون فضاء رواياتي؟

- كل مكان مرشح في تقديري ليكون فضاءً روايتياً، المهم هو أن نعرف كيف نوظفه، بالطبع باريس مثل غيرها من الأمكنة يمكن أن تشكل فضاء روايتي، سواء كنا منهجرين بها أم لا، شخصياً لا اعتبر ألق مدينة ما أو عظمتها شرطاً لكتابة رواية متميزة عنها، بل أعتقد أن الانبهار يمكن ما قد يشكل عائقاً أمام كتابة نص جيد عنه.

❖ هل كتبت الرواية عن أن تكون مدنيّة؟ وهل يمكن الحديث عن الرواية الريفيّة اليوم أو ترفيف "الرواية"؟

- عندما نقول إن الرواية مدنيّة فإننا نقصد بذلك أنها بحكم أصابعها وكثرة شخصياتها وأمكناتها ومناخاتها وتمدد الاحتمالات فيها أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعمير عن المدينة وعن خصوصيتها، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية يجب ألا تتناول إلا العالم المدني وأنه لا رواية بلا مدنيّة، هناك روايات رائقة عن فضائات أخرى كالقرية والريف والبحر والمصحراء، وأذكر لك هنا بأن داف عمل روايتي عربي حسب أغلب الباحثين والنقاد وأعني بذلك زينب لمحمد حمسين هيكل أي أول عمل روايتي تأميسي يتخذ من الريف فضاءً له.

- كم هو سريع الزمن في هذه البلاد هذا الكلام لك - حفر دافّة

❖ هل هرويك إلى القرية فيه محاولة منك لغالبية ذلك الزمن المدني التواضع في المدن الأوروبية؟

- هذه الجملة ترد على لسان إحدى الشخصيات الرئاسية في حفر دافّة وهي

استعد أن الرواية الفرنسية فقدت الكثير من القها وتوجهها في العقود الأخيرة، وربما يعود هذا إلى السيطرة التي مارسها تيار الرواية الجديدة لفترة طويلة على المشهد الروائي الفرنسي، وهو تيار مهوس كما تعرف والتجريب، أنا أحب التجريب ولكن هذا التيار ركز كل مفاخرته على الجانب الشكلي الخارجي فتحوّلت الكتابة إلى شكل من أشكال اللعب بالكلمات، وفيما بعد لما انصهرت موجة التجريب غرقت الفرنسية في ما يسمى بأدب الميعة أي الأدب المفرق جداً الحميمية وفي الكتابة الهوسية بالجنس في معناه الأول الضيق، طبعاً هناك روايتون فرنسيون اختلفوا من كل هذا مثل لو كازيوو لكنهم قليلون.

حمودة الذي كان يقيم في قرية صغيرة في وسط تونس، وقد اضطر إلى الهجرة إلى فرنسا عملاً بنصيحة الأطباء لملاجئ حيواناته المتوية الكسولة، أنه رجل أمي بسيط اقتلع من قرينته لهيود نفسه في متاهة مثل باريس، فمن الطيبي جداً أن يبدو له الزمن سريعاً.

❖ هل القتران الزيتونة، وهي الضجرة المباركة رمز الحياة، بالكلب رمز الجحيم والموت في روايتك "عشق بيبة" فيه احتزال للثنائيات الخير والشر والموت والحياة والقدس والمبذس؟

- لم أقصد ذلك، زيتونة الكلب زيتونة موجودة فعلاً في الملا، في الريف التونسي نطلق أسماء على الأحياء أيضاً، وزيتونة الكلب سميت هكذا لأنه دفن تحتها كلب، ومن حق الناقد طبعاً أن يرى في هذا الاسم لهذه الزيتونة التي تحتل مكانة هامة في الرواية ما يشاء من دلالات.

❖ تردّد دائماً أنك لم تكن محجّبا



بالرواية الفرنسية ولكنك ما تزال محجّبا بالكلب - سكسونية والأمريكية تحديداً، لماذا هذا الموقف من الرواية الفرنسية؟ هل لأفك القترية ورأيت الحقيقة بعيداً عن اللوح الإعلامي بها وبينمجزها ورواياتي؟

- أعتقد أن الرواية الفرنسية فقدت الكثير من القها وتوجهها في العقود الأخيرة، وربما يعود هذا إلى السيطرة التي مارسها تيار الرواية الجديدة لفترة طويلة على المشهد الروائي الفرنسي، وهو تيار مهوس كما تعرف والتجريب، أنا أحب التجريب ولكن هذا التيار ركز كل مفاخرته على الجانب الشكلي الخارجي فتحوّلت الكتابة إلى شكل من أشكال اللعب بالكلمات، وفيما بعد لما انصهرت موجة التجريب غرقت الفرنسية في ما يسمى بأدب الميعة أي الأدب المفرق جداً الحميمية وفي الكتابة الهوسية بالجنس في معناه الأول الضيق، طبعاً هناك روايتون فرنسيون اختلفوا من كل هذا مثل لو كازيوو لكنهم قليلون.

❖ ولدت أن أشير إلى أنني أتحدث هنا عن الرواية الفرنسية في العقود الأخيرة، أما النحز الروائي الفرنسي بشكل عام فهو عليهم.

- ذكّرت لك مرة أنك لست محجّبا إطلاقاً بتجربة لأن روي غربي الرواية، ماذا تعيب على هذا الروائي؟ انشغاله باليومي واتلله؟ أم سبغته طهره واشغاله على اللامعني؟ أم شطط تجريبية؟

- لست من المتحمسين لثيار الرواية الجديدة، ولأن روي غربي كما تعرف كان العرب الأكبر لهذا التيار، الروائي الوحيد الذي أحبّه وأقدر تجريبه من بين كل الذين اتسموا إلى هذا التيار أو كلود سيمون، قرأت بعض رواياته فأحببتها وأهم عمل روايتي له في رأيي هو "طريق فلاندر".

❖ تتجاوز رواياتك الثلاثي المحرم وخاصة المحرم المحرم بلغة إيروسيّة بلغة أحيانا فتسمي الأشياء بأسمائها... ما هي الحدود الفاصلة بين الكتابة المتلوّنة بالايروسي والكتابة الباصرة؟

- كل ما يمكنني قوله في هذه المسألة هو أنني لم أسمع أبداً إلى إثارة أحاسيس القارئ كما يفعل البعض عندما يكتب عن الجنس، الجنس في رواياتي يأتي كما الموت في تاليف الحياة، أكتب عن الحياة والجنس هو من الحياة، صحيح أنني أسمي الأشياء أحيانا بأسمائها لأنني لا أريد أن أمارس رقابة على نفسي فليس هناك ما هو أسوأ من أن ينصب الكاتب نفسه رقيباً على نفسه، وبالرغم من ذلك فإن الجنس كما أتحدث عنه يظل جنساً خفياً جها إن



عرفت كيف تقولها بصوتك أنت هناك ستثير اهتمام الآخرين.

❖ **تقول أنك تكره التخطيط** لأعمالك. لا يمثل هذا خطراً على العمل الإبداعي فقد يدفع هذا الأمر بالعمل إلى أن يكون مبهماً كل لحظة بالانهيار لأنك ببساطة لا تعلم هوية بنائك إن كان سيخرج قصراً أم كوخاً، مسجداً أم مبنى، ملعباً أم سجنًا؟ اليس العمل الأدبي بناء معماري قوامه السرد يحتاج إلى رسوم بيانية وتخطيط مسبق؟

❖ **اقصد بالتخطيط هنا التخطيط** الفصل، والعمل الأدبي لا يمكن أن يخضع برأيي لهذا النوع من التخطيط، وعلى أي حال ليست هناك لحسن الحظ قواعد في الكتابة، ولو كانت هناك قواعد لانتهى الإبداع منذ زمن طويل، الكتابة مفامرة حقيقية وفعل حرة.

❖ **كيف استقبلت روايتك، أسرار صيد الله؟** بل بنص الحفاوة التي استقبلت بها صفاق بية؟

❖ **لا اسرف ان كانت الحفاوة التي** استقبلت بها "أسرار عبد الله" تصال الحفاوة التي لقبها رواية "عشاق بية"، لكن باستطاعتي أن أقول إن ما كتب عنها في الصحف العربية كثير (الحياة، السفير، القدس العربي، المستقبل، البيروتية، المشرق)، كما أن النقاد والروائيين الذين لفت انتباههم كتبوا عنها. يمكنني أن أقول أيضاً إن وكالة رويترز العالمية قد نشرت مقالاً عن الرواية وتم نشره في العديد من صحف الخليج والمواقع الثقافية العربية على شبكة الانترنت.

❖ **الطبع هناك اختلاف في المقاربات** وهذا طبيعي جداً كما كتبه الناقد والروائي محمد بورادة مثلاً يختلف عما كتبه الروائي ياسين رفاعية، وعلى أي حال كل عمل روائي جديد لا يشبه الأعمال التي سبقته، هناك من يعتقد إن أجمل رواية كتبها حد الآن هي جبل العنز، وهناك من يفضل عشاق بية بل هناك من يقول إن أهم رواياتي هي تلك التي اشتغلت فيها على ليمة الاغتراب والهجرة وتحديدًا حفر دافئة، يتم من يرى أن أجمل وأنضج رواية كتبها هي أسرار عبد الله، هالحفاوة كما ترى مسألة نسبية وذاتية.

❖ **يرى بعض النقاد أن الرواية كانت** أشبه بمونولوج داخلي لشخصية عبد الله. هل تكتب الرواية النفسانية؟ وهل يمكن لهذه المونولوجية أن تشكل خطراً على حورية النص الروائي؟

❖ **لعلك تشير هنا إلى مقال ياسين**



هل עודك إلى قريبك روايا كانت عودة مختلفة بمعنى أنك عدت إليها بمكر الروائي الذي يحاول الاحتمال على أسرارها وأحوالها ومخازن ذكرياتها؟

❖ **كتابتي من القرية تختلف باختلاف** نظرتي إليها، وهذه النظرة تتطور بحكم تقدمي في السن وخوضي تجارب عديدة واكتسابي خبرات جديدة وبحكم تطور تجريبي الإبداعية أيضاً، من المؤكد أن الريف يحضر في نصوصي الأولى بشكل مفار لما هو عليه في رواياتي الأخيرة.

❖ **هل اختارك في التطولوجيات عالية** من أدب العربي كانت وراءه مسرحية أصمالك، بمعنى أن الكاتب كلما كان محلياً كان عالمياً؟

❖ **نعم، كلما كان الكاتب محلياً كان** عالمياً، صحيح إن الحياة متشابهة ولكن لكل إنسان حياته، لكل إنسان تجربته الخاصة، وتجربته أنت هي الحياة لا يمكن أن يقولها أحد بدلاً منك، وإذا

كتابتي عن القرية

تختلف باختلاف نظرتي

إليها، وهذه النظرة تتطور

بحكم تقدمي في السن

وخوضي تجارب عديدة

واكتسابي خبرات جديدة

وبحكم تطور تجريبي

الإبداعية أيضاً، من

المؤكد أن الريف يحضر

في نصوصي الأولى بشكل

مفار لما هو عليه

جاز التعبير، إلا أن هذا لم يعل دون منع رواياتي من التوزيع والتداول في بعض البلدان العربية.

❖ **ترجمت بعض أعمالك إلى الفرنسية.** لماذا لم تفرق في ترجمتها بنفسك؟ ليست كل ترجمة خيالة؟ ألا تتفق معي في أن إقدام الروائي على ترجمة روايته بنفسه أقل خطورة متى اتقن اللغة التي يترجم إليها، فالمعلمية أبعد ما تكون عن الخيانة وأقرب ما تكون إلى تغيير الرجل؟

❖ **أولاً لا أترجم رواياتي لأنه يكفيني أني** كتيبتها، وأنا حين أنهي من كتابة رواية لا أحمل أن أعود إليها وأقرأها، ثانياً ليس لدي ما يكفي من الوقت لكي أنجز هذه المهمة، فكل وقتي اخصمه للكتابة وللقراءة أيضاً وهي أمر أساسي وضروري جداً بالنسبة إلى بل يمكنني أن أقول مع بورخيس أنني أفضل القراءة على الكتابة.

❖ **يقول هايدجر "اللف مسكن الكائن** البشري" هل لإصمالك في لفتك العربية، في احضان المتنبية الفريضة وبين أسرارم الروكوفونية فيه تصك بالهوية أم إيمان ببلانة العربية وزخما؟

❖ **أكتب بالعربية لأنها لغتي، وخلافاً لما** يردد الكتاب المازنويين الفريكتونيون فإن العربية مصنوعة لغة فادرة على التعبير من هموم عصرنا ومشكلاته، اللغة العربية تطورت تطوراً هائلاً واستفادت كثيراً من المادرجة ويكفي أن نقرأ الرواية العربية التي تكتب اليوم لكي ندرك ذلك.

❖ **ألا تمثير نفسك الهمد على مفامرة** غير محسوبة صوابها حين اخترت أبطال روايتك "عشاق بية" من الضيوق؟ أم أن حضور بية "الهجاة" برمزية الحياة التي حملتها اقتضت الروائي المسن والصلح الأدبي ما؟

❖ **إنها مفامرة فعلاً ولكني كنت واعياً** تماماً بذلك، فالرواية كلها تقوم على هذه الفكرة، شيوخ في الأصوام الأخيرة من أعمارهم ينتظرون الموت في مكان خارج الدوار وتحديدًا تحت شجرة زيتون ضخمة تقوم في مكان يقع بين المقبرة والكوار، شيوخ يقيمون على حافة الحياة، لكن ظهور المرأة يمددهم إلى خضم الحياة، لقد عبرت النافذة اللبنانية يعني العميد عن ذلك احسن تعبير في الكلمة التي نشرت على غلاف الرواية.

❖ **تقول "المدينة أنضجتي فقد جئتها** ريفياً ساذجاً إلا أنها ارتبكتي في الوقت نفسه وأمدت في نفسي اختلالاً قوياً لم يفارقتي أبداً. من هنا هذا التيه والتجوس، الاندفاع والتدرد، الانطواء والانفتاح.

❖ **لنتجاوز حول الجزء الأول من الكلام،**



يشبهه أي بيت في كل منطقته ليخفي جزءاً كبيراً من اللبلة الأخيرة في حياته في المرحاض خوفاً من مضايقة الغامض التي يلاحقه متمثلاً في مصابة لا يعرف إن كانت حقيقية أو وهمية.

♦ هل يهرب الروائيون اليوم إلى التاريخ وإلى التجريب وإلى الذاكرة خوفاً من مواجهة الواقع؟ هل تنتظر من الروائي أن يكون جريداً دائماً أم من حقه أن يركب المركب التخيلي الذي يشاء؟

م - من حق الروائي أن يركب المركب التخيلي الذي يشاء، أنا شخصياً اشتغل كثيراً على الواقع، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية التي اكتبها لا تتغذى من الذاكرة أو لا تشمل التجريب لمقاربة العالم، والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه بالضرورة نص واقعي أي نص يلتزم إلى المدرسة الواقعية كما يعتقد البعض لأن كل النصوص لا يمكن إلا أن تصنع من الواقع، حتى النصوص السورالية وأدب الخيال العلمي تصرف من الواقع، أن تنتمي إلى المدرسة الواقعية لا يعني في تقديري أن تكتب عن الواقع وإنما أن تكتب عنه بأسلوب محدد وتصور محدد يتمثل في نقل الواقع وتصويره بأكبر ما يمكن من الدقة، ليس هناك ما هو أصعب من تعريف كلمة الواقع إن ماذا يعني فعلاً بهذه الكلمة التي ترددها باستمرار، إنها تشير بالتأكيد إلى هذا المعنى الموضوعي الفيزيقي الذي يحيط بنا وتتحرك داخله، ولكن هذا ليس سوى المستوى الأول، هناك طبقات أخرى، يقول الروائي الإسباني البسترس، ثم هل للواقع الموضوعي حضور خارج وعينا به، هل يمكن تمثله خارج الذات، أليس ما نسميه واقعاً هو في النهاية تمثيل ما لهذا الواقع في زمن معين ومكان معين؟ من هنا هذا التمدد النهائي للواقع... أنظر للواقع في البحث عن الزمن الضائع، أنه يحضر من خلال شبكة معقدة من الأحاسيس والانتباعات والرؤى، إن الواقع في تيدل مستمر، أنه نهر هيراقليطس دائم الجريان.

م - ما ذا تنتظر منك بعد أسرار عبيد الله؟

♦ رواية جديدة فضالاً باريس وتختلف عن كل ما كتبه إلى حد الآن، من أقول لك أكثر من هذا لأنني لست من الذين يبعون الحديث عن أصنافهم القادمة.

م - ما ذا تنتظر منك بعد أسرار عبيد الله؟

♦ رواية جديدة فضالاً باريس وتختلف عن كل ما كتبه إلى حد الآن، من أقول لك أكثر من هذا لأنني لست من الذين يبعون الحديث عن أصنافهم القادمة.

من حق الروائي أن يركب المركب التخيلي الذي يشاء، أنا شخصياً اشتغل كثيراً على الواقع، إلا أن هذا لا يعني أن الرواية التي اكتبها لا تتغذى من الذاكرة أو لا تشمل التجريب لمقاربة العالم، والاشتغال على الواقع لا ينتج عنه بالضرورة نص واقعي

خاصة تمتاز بها على الرجل.

م - ظاهرة الاحتفاء بالمرحاض أصبحت ظاهرة غربية في المدونة الروائية العربية فنذكر حكاية زهرة لحنان الشيخ وكيف ترضع من الثديسة دون أن تمسك للجزائري عمارة لخموس وما نحن أمام الصورة نفسها والنور نفسه للمرحاض في أسرار عبيد الله إذ يبدو المثلث الوحيد، كيف تفسر هذا الحضور الغريب للمرحاض في رواياتك وخاصة منها المهاجرة؟

م - لا أدري مما هي الدلالات التي يكتسبها المرحاض في الروايات التي ذكرتها أو في غيرها من الروايات العربية، لكن ما أعرفه هو أن المرحاض في أسرار عبيد الله يشكل رمزاً لانتهاء، بعد آموم المزم والمجد يجد هذا التركيبي أو الصبائحي كما نقول في تونس نفسه مجبراً على ترك بيته الضخم الذي لا

رفاعية الذي أشاد فيه بالرواية، والمونولوج هو من أهم ما أعجبه في هذا العمل، هذا دليل على أن المونولوج لا يشكل أي خطر على حوارية النص لسبب بسيط وهو إن المونولوج هو شكل من أشكال الحوار، كل ما دار من أحداث في أسرار عبيد الله تم تصويرها وتمثلها من الداخل أي أن عبيد الله استغل كل شيء، لكن هذا الاستغلال لا يعني أنه كان معزولاً عن العالم الخارجي، ولا بد من الإشارة إلى أن الرواية تتضمن الحوار في عدد من النصوص، إلا أن هذا يتم دائماً من الداخل أي من داخل ذات عبيد الله الشخصية الرئيسية في الرواية، هل اكتب رواية نفسية... لا أدري ماذا قصدت بالرواية النفسية، إذا كنت تعني بذلك الرواية التي تستكشف عالم الذات وكل ما يديرها من أحاسيس وانطباعات ورؤى، وكل ما تميشه من حالات ضعف وقوة وتناقض وتردد، أي الرواية التي تريد أن تستكشف على ما هو جوهري لذات ما ليس في المطلق طبيعياً وإنما ضمن شروطها التاريخية يمكن القول أن روايتي نفسية إلى حد ما، لكن ما أود أن أشير إليه هنا هو أن الكثير من الروايات العربية سواء كانت تجريبيّة أو واقعية أو تاريخية أو حتى ذاتية لا تولي الذات ما تستحقه من اهتمام وتركز على ما يحيط بهذه الذات، أي أجدها في أغلب الأحيان اجتماعية أكثر من اللازم، رواية برانية إلى حد بعيد.

♦ في كل رواياتك تقريباً تيسر لنا المرأة في صورتها التقليدية تلك الصورة التي تجعل منها كائنات يعيش في الصمت ويعاين مقبوسة كلها في الخفاء، هل تفسّر أن هذه الصورة هي الصورة الحقيقية للمرأة العربية اليوم؟ أم أن هذه الصورة تتغير أوتاهل من قطر إلى آخر؟

م - هذه الصورة تتطبق على عدد قليل من الشخصيات النسائية في رواياتي (خديجة في أسرار عبيد الله مثلاً) لكن أغلب الشخصيات النسائية تمتلك صورة مختلفة تماماً من هذه الصورة بل ومتناقضة لها، الأمثلة كثيرة... سماعة حضر دافئة، المكري في أسرار عبيد الله، الأم في متاحة الرمل، كل هؤلاء النساء لا يعشن في الصمت ويمارسن ملقوسهن في الخفاء، إنهن قويات جريئات ذكيات، أنني أحترم المرأة العربية سواء كانت مثقفة أو جاهلة، تقليدية أو حديثة... مدينية أو قروية... بل يخيل لي أحياناً أنها أكثر قدرة على فهم الواقع وأكثر جرأة من الرجل... من المؤكد أن القمع الذكوري الذي عانت منه ولا تزال قد اكسبها حاسة



لا حياة خارج المونولوج



* باحث وفيلسوف من تونس

ولعل «الأنا» تعتمد في جزء مركزي وجوهري من سياسة اكتشاف ذاتها على «الأخر»، لأن التعامل معه يكشف عن مناطق ما كان لها أن تكشف من دون هذا التعامل، على الرغم من تمدد صورة «الأخر» حضاريا واجتماعيا وثقافيا وعاطفيا وسياسيا.

قد تكون صورة الآخر مبنية على نيات مسبقة ومواقف أيديولوجية ودينية وعرقية تؤسسها النظرة المركزية إلى الأنا القائمة على تهميش الآخر وإقصائه وعزله عن دائرة الفعل.

ولو تذكرنا في هذا السياق خطاب البابا أوربانوس الثاني الذي وجهه للجماهير في مدينة كلارمون عام ٩٩٥ وهو يتوجه إلى إقصاء الشعب المسلم؛ أي خزي سيلحق بنا لو تمكن هذا الشعب الكافر الذي لا يستحق سوى الاحتقار وقد تجرد عن صفة الإنسان وتحول إلى عبد حقير للشيطان، أي خزي لو تمكن من التغلب على الشعب الذي اخذته الله العلي القدير» (١)، لاكتشفنا قوة هذا العقل في تمرّكه حول ذاته وامتهان الآخر وتقزيمه واحتقاره.

إن سلطة «الأخر» على هذا الأساس تتدخل في تشكيل مكونات «الأنا» على نحو معين، وعلى الأنا أن تدرس طبيعة الآخر وكيفية من أجل أن تهتدي إلى طريقة ناجحة للتفاعل: الحوار / الصدام معه، لأن من وسائل معرفة الذات الأنوية بمعنى أكبر هو «البعث عن صورة الذات داخل صورة الآخر أو من خلالها» (٢).

إلا إن ترتيب العلاقة الأنا بالآخر يجب أن تجري بناءً على ثقافة منطقية وموضوعية بعيدة عن التمسك والتمركز والاحادية، فـ «نحن لا نكون سلبيين بالآخر لمجرد أننا الآخر بالنسبة له، والآخر لا يكون سلبيا لمجرد أنه الآخر بالنسبة لنا، عندما نتكلم عن الآخر فنحن لسنا مقاييسا، لسنا معيارا، من يختلف عنا فليس (شاذا) ليس (ناقصا) ليس (غريبا)، تماما كما أننا نحن لسنا شاذين، لسنا ناقصين، لسنا غريباء بالمقارنة مع الآخر» يساملة ليست البشرية حجارة مصنوعة في قالب، بل أناس، بشر، والحقبة أن كل واحد منا يختلف عن

تبليغ الأنا بدلالة الآخر

قراءة في شعر فدوى طوقان.

د. فاتن عبد الجبار *

النظرة إلى «الأخر» حضاريا وثقافيا تعتمد بالدرجة الأولى على طبيعة «الأنا»، الناطقة وكيفية تكويناتها، لذا فإن

«الأخر» يتجلى في مرآة «الأنا» استنادا إلى طبيعة العلاقة التي يؤلفها جسد التفاعل أو الحوار الصدام بينهما.



طوقان

فيها الذات الشاعرة إلى مرحلة الزهو العاطفي.
لكنها تتوقف عند هذه الحدود لأن الذات الشاعرة «الأنا» تكشف عن انتمائها الحقيقي الذي لا يمكن أن يهتز بكلمة تثير في أعماقها قدرا من الزهو العاطفي الذي يرضي طبيعته غرور الأني :

أي صدفه
صفحة كالحلم حلوة
جمعتنا هنا في هذه الأرض القصية
نحن روحان غريبان هنا
أنفت ما بيننا
ربة الفن، وقد طافت بنا
إذا الروحان غفوة

سبحت في لحن (موزارت) وندياه الفنية

قلت : هي عينيك عمق،
أنت حلوة

قلتها في رغبة مهموسة الجرس
فما كنا بخلوة

وعينيك نداء
وإعماقي نشوة

أي نشوة

أنا أنثى فاعتر للقلب زهو

كلما دغدغه همسك : هي عينيك عمق
أنت حلوة



إن يبرز نوع من المواجهة النفسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والقومية والإنسانية بين «الأنا» و «الآخر»، تنتهي دائما إلى سراع يأخذ أشكالا مختلفة، بعضها عاطفي وبعضها سردي أو درامي، ويخفي عند هوى طوقان أبدا إلى انتصار الإرادة وتغلب أمل الذات وحلمها على صلافة الآخر وعنجهيته وورغته في الترويع والقهر والظلم. هي قصيدتها «لن أبيع حبه» المهداة إلى الشاعر الإيطالي سلفادور كوازييمو. ذكرى لقاءهما هي منوكة ولم يتجلى فيها «الآخر» تجليا ثقافيا وعاطفيا، ويرسم صورة لملاقة وجدانية إنسانية تصل

تجسّد في سيرتها الذاتية رؤيتها للآخر بعد أن عاشت فترة زمنية في مكان الآخر وزمنه، وتصف القرية وصفا إنسانيا بعمية غريباء آخرين تلتوئع فيهم صورة الآخر وتتعدد استنادا إلى طبيعة كل غريب منهم

الآخرين " جميعا" (٣).

ونظرة الأديب إلى هذه العلاقة تتمتع بخصوصية وتميز تتبع من الطبيعة الحماسة لأنا الأديب وطبيعة مكوناتها الخاصة، فالآخر صديق وعدو لنا، صديق إذا تمكنا منه، وعدو إذا تمكنا منا، صديق إذا فتحنا له قلوبنا، وعدو إذا وهبنا قلوبنا، صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا، وعدو إذا ومنعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه (٤).

وربما كانت علاقة «أنا» الشاعرة فدوى طوقان غريبة من هذه الرؤية، إذ إن «الآخر» يتجلى في شعرها تجليات متنوعة ومتعددة تقوم على طبيعة الموقف الشعري والحياتي ولا تستند إلى مواقف مسبقة، بل على العكس تنتهي على مقومات إنسانية ووجدانية وثقافية موضوعية بعيدة عن التمسك والتمركز حول «الأنا».

تجسّد في سيرتها الذاتية رؤيتها للآخر بعد أن عاشت فترة زمنية في مكان الآخر وزمنه، إذ تقول وهي تصف القرية وصفا إنسانيا بعمية غريباء آخرين تتنوع فيهم صورة الآخر وتتعدد استنادا إلى طبيعة كل غريب منهم «القرية تكثف الجميع فلا أحد منا يعرف الآخر، ثم سرعان ما بدأت لقاءات التعارف الغفوية تتشكل حلقة حلقة، كل واحد يمال الآخر : من أين ؟ وتتعارف الجروع وتأنف، وتصبح النظرات الودودة والهيسعات الصافية هي اللغة المشتركة، إحساس جميل في ظرف جميل ومثير وملهي بالتوقع، إحساس يؤكد الشمول الأخوي في المجموعات الإنسانية حين ينسى أفرادها مصيبتهم العمياء وينفتح كل قلب لاحتواء الإنسانية كلها في أعماقه» (٥).

في شعرها تتجلى «الأنا» الشاعرة تجليا واضحا ومقصودا في كل مراحلها الشعرية، وقدر تعلق الأمر بصورة «الآخر» في شعرها فإن هذا «الآخر» لا يظهر بصورة تشكيلية مستقلة في قصائدها على نحو يمكن تشخيصه ومعارفته أو محاكمته، بل يظهر دائما عبر تجليات الأنا ويمسححتها وبدلالاتها ناظرا ومنظورا إليها.

تجلى الأنا بجملة الأنا





غير أنني تعترى قلبي نشوة
حينما تطفو ظلال الحب في عينيك
أو تومض دموع
أنا أنثى، هاغفتر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك : هي عينيك عمق
أنت حلوة (٦)

إذ تدخل «الأنا» في صراع حوارى أو
حوار صراعى مع «الأخر» يستند إلى
قاعدة تقابلية تتمثل أساساً في نمط
علاقة العربي بالعربي، لكن هذه العلاقة
في القصيدة تأخذ شكلاً آخر يتمثل في
محاولة «الأخر / الغربي / الذكورى» في
استمالة «الأنا / العربي / الأنثوي»
عاطفياً .

لكن الأنا العربية الأنثوية المتمثلة هنا
بالبذات الشاعرة تسعى إلى إقامة نوع من
الموازنة الموضوعية بين حماسيته الأنثوية
العميقة الأنوية «أنا أنثى، هاغفتر للقلب
زهوه / كلما دغدغه همسك : هي عينيك
عمق / أنت حلوة» بعيداً عن أية تصورات
ثقافية أو حضارية أو مكانية أو عرقية
متطرفة، ورويتها الثقافية والقومية المثقلة
بنزعة الانتماء وقيمها الإنسانية العميقة
الأنوية أيضاً «أنا يا شاعر لي في وطني /
وطني ألماني حبيب ينتظر / إنه ابن بلادي
لن أضيع : قلبه.....».

على الرغم من قوة الأنوثة وطفان
حسها العاطفي وبمدها الوجداني وفير
أنى تعترى قلبي نشوة / حينما تطفو ظلال
الحب في عينيك / أو تومض دموع، إلا
أن عظمة الانتماء إلى الأمة والزمان
والمكان والتاريخ تضع قوة الأنوثة في حدود
معينة لا يمكن تجاوزها، لأن مثل هذا
التجاوز يمكن أن يخل بشرف الانتماء
ومجد القضية .

وتحمل الزمن معنى «الأخر» وصورته
في قصيدتها «١٩٥٧» لتؤاخذه على سلايته
وظلمه وقهره للأنثى، إذ كان مشحوناً برغبة
«الأخسر» المحسّنة في إذلال الأنا
واضطهادها، وكان الزمن المتجسد بهذا
العام كان شريكاً على نحو ما في عمليات
التمذيب والترويع :

انتهينا منه، شيعناه،

لم نأسف عليه
وحمدنا ظله حين توارى
دون رجمة
لم نعد زهرة خلف خطاه
لم نرق بين يديه
دمعة أو بعض دمعة

بعد أن جرّصنا من كأسه المر المحقود
بعد أن أوسعنا لؤماً وغدرا
وجحود
غاب عنا وجهه المحقوت،
لا عاد لنا
كان شريرا، أمات الشعر هينا
والحنى

كان شريرا، وكانت
عينه تنضح قسوة
كرع اللذة من الأمانا
وأتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا
وعلى أشلائنا نقل خطوه

مصفت هباته الهوج بأهواق رؤانا

إن عظمة الانتماء إلى
الأمة والزمان والمكان
والتاريخ تضع قوة
الأنوثة في حدود
معينة لا يمكن
تجاوزها، لأن مثل هذا
التجاوز يمكن أن يخل
بشرف الانتماء
ومجد القضية

بعثرت آمالنا عبر الدروب المغلفة
أوصدت باب الفد المأمول في وجه منا
وثبتت خطواتنا المنطلقة

انتهى ما كان إلا نزوات وجنونا
كان إرهابنا وتمذيبنا وهونا
وانتهينا منه، شيعناه،
لم نأسف عليه
لم نرق دمعة واحدة بين يديه (٧)

حملت الأنا الشاعرة الزمن «العام
١٩٥٧» كل إفعال المأساة التي حصلت لها،
بعد أن أنستته وبشخصته عدواً يتمظهر
بكل خصائصه الآخر / العدو ومشاكله
والتياساته،

يصف المقطع الأول موقف الأنا
بصينيتها الجمعية «انتهينا منه / شيعناه /
لم نأسف عليه / حمدنا ظله... / لم
نعد... / لم نرق...»، وهي تشارك في
حفل مفارقة وتشبيح تلطوي على قدر من
الراحة والطمأنينة والاستعداد لاستقبال
الجديد.

في المقطع الثاني تنتقل الأنا إلى
صياغة نموذج هذا الآخر عبر سلسلة من
الأفعال والصفات الشريرة «جرعنا من
كأسه المر المحقود / أوسعنا لؤماً وغدرا
وجحود / وجهه المحقوت / كان شريرا /
أمات الشعر هينا والحنى»، إذ يوغل في
معاصرة الأنا والرغبة في اضطهادها،

ينفتح المقطع الثالث على كشف
خصائص جديدة للأخر / الزمني /
العدو، تتعاضد من طاقته الشريرة دكان
شريرا / عينه تنضح قسوة / كرع اللذة
من الأمانا / أتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا
على أشلائنا نقل خطوه، في السبيل
إلى إرشاع أذى أكبر وأشد عمقا في دائرة
الأنا.

وإذا كانت أفعال المقطع الثالث للأخر /
العدو طالت الجوانب المادية الجسدية من
إنسانية الأنا وحياتها وفعلها البشري، فإن
أفعالها في المقطع الرابع ذهبت إلى طعن
الجوانب الروحية فيها فمزقت «أشواق
رؤانا / آمالنا / منا / خطواتنا

المنطقة.

وجاء المقطع الأخير ليعلم رسمياً نهاية هذا الأخير بكل عدالتيه وتزواته وجنونه وإرهانه وتمذبيته، من دون أي حزن أو أسف أو دموع.

وتؤرخ القصيدة بـ «آخر ديسمبر ١٩٥٧» لتعقبها قصيدة أخرى مباشرة بعنوان «صلاة إلى العام الجديد (٨)» تنيل بـ «أول يناير ١٩٥٨»، تسمى إلى ابتهاج شعري يجعل العام الجديد صديقاً لا عدواً.

أما قصيدتها «أردنية فلسطينية في إنكلترا» فقد أهدتها الشاعرة إلى A. Gascoigne، مؤكدة على هذا الإهداء في سيرتها الذاتية «إنه هو A.G. الذي أهدت إليه ذلك العام قصيدتي أردنية فلسطينية في إنكلترا» (٩)، وتذهب إلى وصفه بوصف ذلك الزمن في منطقة «الأخر» بقولها «يا لتلك الأيام مع ذلك الصديق الرائع ما كان أعضاها بالغبطة واكتساب المعرفة، لقد كان لكل شيء مذاق خاص في إنشاسي ووجداني» (١٠).

تبدأ القصيدة في مقطعها الأول بداية محترضة تكشف عن جمل «الأخر» بمنطقة «الأنا» وقضيتها:

١. طمس كتيب
وسمناً أبداً ضبابية
من أين ؟ إسبانية ؟
كلا

أنا من... من الأردن
عضوا من الأردن ؟ لا أهم
أنا من روايي القدس
وطن السنن والشمس
يا، يا، عرفت، إذن يهودية..
يا طلعنة أهوت على كيدي
صماء وحشية (١١)

تكشف هذه المحاورة بين «الأنا» و«الأخر» عن قوة الإعلام الصهيوني في تجيير المكان والزمان والتاريخ في منطقة احتلاله لصالحه، إلى الدرجة التي لا يعرف فيها الآخر الشرقي في منطقة الشرق الأوسط سوى اليهود / الصهاينة الذين هم الآخر / العدو للعربي.

وعلى الرغم من أن هذا الأخير /

تتناول الشاعرة فدوى طوقان صورة «الأخر» الإسلامي وهي تسمى بكل موجهاتها وأدواتها إلى خلق موجهات مسلطة على «الأنا» لتكريس قناعة الهزيمة في منطقتها

الفريي كما وصفته القصيدة كان صديقاً، إلا أن طبيعة تفكيره وقناعاته ومكوناته الثقافية والمعرفية كما صاغتها الثقافة الفريية الفصحسية تجعل منه عدواً بالضرورة، لأن مثل هذا الفكر يلقي الوجود العربي لصالح الوجود الصهيوني الذي يمثل مصالح الغرب على نحو ما في المنطقة العربية.

وقد وقعت هذه المحاورة الملتزمة طعنة صماء وحشية على كبد الأنا الشاعرة، ويكشف المقطع الثاني من القصيدة صفة «الأنا» ومساكناتها وهي تمسك بضعل موجهات «الأخر» جراح قضيتها المتمثلة باستلاب أرضها والسمي إلى طمس هويتها وفهر وجودها:

تسال عن صحابة ؟
مرت على جبيني
وظللت ميني بالكابة
وأتت يا جار الرضى من فتح الجراح ؟
ذكرتني

أني من الأرض التي تزلقت
أني من القوم الذين
من الجنور اقلعوا، من الجنور
وأصبحوا على منراج الرياح
مبعثرين ها هنا وها هنا
لا ينتمون
إلى وطن!!

حقيقة في تقاطع النفوس.

ندمي

أنا كباقي الآخرين

قوم لنا وطن

هيات كيف تعلم ؟

هنا الضباب والبخان في بلادكم

يلفلف الأشياء..

يططمض الضياء..

فلا ترى العيون غير ما

يراد للعيون أن تراهم (١٢)

يفتح هذا المقطع على محاورة داخلية تستعيد فيها «الأنا» وبفعل ضفط، «الأخر» الخارجي صور مساكنها شعباً ووطناً، في محاولة للتصدي لهذه المعرفة الزائفة التي تمس النواثر الإمبريالية والصهيونية إلى تكريسها بأحقوة وعدالة دولة إسرائيل.

فتتلعق في ذاكرة «الأنا» مشاهد القهر والضيق لؤلف خطاباً تمنى الأنا توجيهه إلى صديقها «الأخر» الذي يعمل قناعات حاطئة وسلبية، إلا أن هذه «الأنا» المعنبة في هذه اللحظة الشعرية الخاطفة سرعان ما تستدرك على رغبتها بـ «هيات كيف تعلم؟» لأن الخطاب المهيمن الضافط في منطقة «الأخر» خطاب مشحون بـ «الضباب والبخان» كناية عن التباسه وعدم وضوحه وطمس الحقيقة فيه «يلفلف الأشياء.. يططمض الضياء» مما يخلق وعياً شعبياً زائفاً وموجهاً توجيهاً أيديولوجياً بفعل سيطرة ماكينة الإعلام وقوة توجيهها للأفكار وصناعاتها للثقافات.

وتتناول الشاعرة فدوى طوقان صورة «الأخر» الإسلامي وهي تسمى بكل موجهاتها وأدواتها إلى خلق موجهات مسلطة على «الأنا» لتكريس قناعة الهزيمة في منطقتها.

هني قصيدتها «الطوقان والشجرة» وقد اقتسم طويلاً معادلة «الأخر / الأنا» عتبة عنوانها فاستأثر «الأخر» بدال «الطوقان» وتمركزت «الأنا» حول دال الشجرة» قدمت الشاعرة بعد عتبة العنوان الثنائية الدالة عتبة تمهيد أو تصدير شرحت فيها فضاء تكون القصيدة وظروف ولادتها، ونصها «في الأسابيع الأولى التي تلت أيام الحروب، كانت





المصحف والإذاعات الأجنبية المعادية تتحدث بتشف وشماتة عن حرب حزيران وكأنها نهاية الأمة العربية منوطه بتلك الكنسة. من هنا كانت قصيدة الطوفان والشجرة» (١٢)

تحاول الأنا الشاعرة في هذه القصيدة أن تقرر مساحة شعرية لتجليات صورة الآخر وهي توجه كل قوى ساطقتها الإعلامية لاستغلال فرصة الهزيمة من أجل سحق «الأنا» العربية ومعها:

يوم الإحصار الشيطاني مضى وامتد

يوم الطوفان الأسود

لفظته سواحل همجية

للأرض الطيبة الخضراء

هتفوا،

ومضت عبر الأجواء الغربية

لتصادى بالبحر الأبناء:

هوت الشجرة!

والجنح الطود تحطم، لم تبق

الأنا

بالقية تحياها الشجرة! (١٤)

إذن دال «الطوفان» الممثل لصورة «الأخر» والمتجسد زمنيا وتشبيها بـ «الإحصار الشيطاني / الطوفان الأسود» القادم من جنود «سواحل همجية» باتجاه الأرض الطيبة الخضراء، خضع لموجات «الآخر / الرديف» وتحريضاته المتمثل بالإعلام الغربي المساند نحو تحطيم «الشجرة» الدال الممثل لصورة «الأنا» المواجهة لصورة «الأخر»، وقد انتهى هذا التوجيه الضاغط إلى تكريس البشري السلبية المتمثلة بـ «هوت الشجرة / والجنح الطود تحطم...».

وبذلك تكون صورة الآخر المجتمعة قد انتهت من صياغتها وأنهت المعركة بانتصارها وسحقها لأنا الذات العربية. إلا أن الشاعرة بالمقابل أفرزت مساحة مضاميه لـ «الأنا» لتقدم خطابها الكفاحي والفضالي الذي يرسم صورة مفارقة لوعي الأحداث، ويعكس قراءة أخرى لسياسة المواجهة التاريخية والاستراتيجية والثقافية

في هذه الصورة التي تتحرك في منطقة «الأنا / الشجرة» تتحرك منظومة الأفعال تحركا حيويًا مهدشا عبر حشدنا بعبية «سين الاستقبال» الموجهة دلاليًا نحو الأمل والمستقبل والحياة القادمة «ستقوم / ستقوم / ستتمو / ستورق / سيأتي / سيأتي / سيأتي / سيأتي»، وتوجه هذه الأفعال باكتظاظها وغفوانها إلى تشوير وعي الأمل والحلم القادم في الدوال الإيجابية «الشجرة / الشجرة والأغصان / الشمس / ضحكات الشجرة / وجه الشمس».

كما أن اختتام القصيدة برمز «الطير» الذي تكرر صورته الضاغطة والمضاعفة تكرارًا تراكميًا لأفان دوسياتي الطير / لا بد سيأتي الطير / سيأتي الطير / سيأتي الطير، يحيل على مزاجية سيمفونية بين رمزي «الشجرة» و «الطير» في مواجهة «الطوفان».

إذ إن رمزية «الطير» تقود إلى قدرة الخلاص من موج الطوفان بقبالية الطير على التحليق ومنع الشجرة طاقة الصمود والتصدي.

في قصيدته «رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية، المهداة إلى «كرمة وعمر» تضع الشاعرة هامشًا يوضح مناسبة القصيدة، ونصه:

«كُتبت هذه القصيدة في الشهور الأولى من الاحتلال الصهيوني أيام كانت الجسور بين الضفتين ما تزال منسوفة، والعبور محظورًا. وخلال هذه الأشهر كان يسقط كل يوم برصاص العدو عشرات الضحايا ممن كانوا يحاولون عبور النهر سباحة» (١٦).

ويسر هذا الهامش تجليات الآخر / الصهيوني في منطقة الأنا الشعرية بكل شراستها ومثاقها وهمجيتها.

ولا شك في أن عتبة الإهداء «إلى كرامة وعلي» في تناسيها وتعلقها بعتبة العنوان «رسالة إلى طفلين في الضفة الغربية» تشيّل لـ «الأنا» منطقة دافئة فيها الكثير من عناصر القوة والحياة والتصدي لمواجهة الآخر المعتدي والفاصل بوجهه القبيح المناقض لوجه الطفولة.

تشرف الأنا الشاعرة على الفضاء الشعري انطلاقًا من موجيات هذا المشهد

والحضارية بين الأنا والآخر:

ستقوم الشجرة

ستقوم الشجرة والأغصان.

ستتمو في الشمس وتضفر

وستورق ضحكات الشجرة

في وجه الشمس

وسياتي الطير

لا بد سيأتي الطير

سيأتي الطير

سيأتي الطير! (١٥)

لا شك في أن عتبة

الإهداء «إلى كرامة وعلي»

في تناسيها وتعلقها بعتبة

العنوان «رسالة إلى طفلين

في الضفة الغربية»

تشهّل لـ «الأنا» منطقة

دافئة فيها الكثير من

عناصر القوة والحياة

والتصدي لمواجهة

الآخر المعتدي

تجليات الأنا الشعرية



إلا أن «الأخر» ما يليه أن يظهر بوجهه القبيح ليحول هذه الرومانسية الشفافة في صور الطفولة والذكريات إلى موت ودم، وليصبح المرد والحكي للأساطير والخرافات الذي يفتي بها عالم الطفولة السائد لصوره «الأنا» في المشهد الشعري إلى حكايات القهر والاضطهاد والمذبذب والقتل:

أحبتي الصفار خلف النهر يا أحبتي
صندي القاصيص لكم كثيرة
غير حكايا سندباد البحر،
غير قصة الجنّي والصياد
وقمر الزمان والأمرية
صندي القاصيص هنا جديدة
أخاف لو أروي لكم أحداً لها

أطفئ في عالمكم ضياءه
أخاف أن أروّع الطفولة
أهز في جزيرة البراءة
رواسي الأمان والسكينة
أخشي على ضياكم الصغيرة
من قصص السجين والسجان
من قصص النازي والنازية
في أرضنا، فإنها رهيبة
يشيب لهولها يا أحبتي الولدان (٢٠)

فالقصص الجديدة التي تميش الأنا الشاعرة مأساتها شاهداً وضحية هي ليست قصص الطفولة التي توسّع خيال الأطفال وتنمّده. إن الذات الشاعرة هنا تصدق موازنة بين نغمتين من القصص، قصص الطفولة المشحونة بالبراءة والضياء والأمان والممكنة، في مقابل القصص المؤلمة التي أجرحها «الأخر / العدو، لكي يطفئ ضياء الطفولة ويروّعها ويهزّ رواسي الأمان والسكينة في جزيرة البراءة / الطفولة، إنها قصص السجين والسجان والنازي والنازية وكل ما يتعلّق بهذه الدوال من دلالات رهيبة فاق كل تصوّر.

تهدي الشاعرة هدى طوقان قصيدتها «جريرة قتل في يوم ليس كالأيام» إلى هناة شهيدة في عتبة إهداء تقول:
«إلى روح الطفلة الشهيدة منتهى حوراني» (٢١)، وتقدم فيها نمطاً من

تظهر منطقة الأنا بوجدتها وتوقها للصغيرة «كرمة» في أعلى مراحل توقدها الوجداني والعاطفي والإنساني، وتظهر منطقة الأنا في أعلى مراحل اضطهادها وقسوتها وسوداويتها متشكلة في دوال حركية طاغية

مات أبي من حزنه
كانت جنونه تقوص في قرار أرضه
هناك، في بيسان (١٨)

إن تبرز شخصية «الأب / الجد» عبر ارتباطه بـ «الأرض» تشكل ذاكرة حيوية مصيرية تدعم قوة «الأنا» في مواجهة «الأخر»، بالرغم من عنف الاغتصاب وشراسة الاحتلال، وبالرغم من استشهاد هذا الأب / الجد حزناً على ضياع الأرض على يد «الأخر».

إن الذاكرة السردية هنا تعمل على استشارة ماضي «الأنا» لمضاعفة تشبثها بتاريخها وأرضها، وهي تتوجه بخطابها إلى الطفولة التي تمثل رمز المستقبل وأمل التحرير والعودة.

وتفتح الذاكرة الشعرية للأنا على مشهد الماضي الجميل بطفولته الخصبية، الثنية، عبر لغة شعرية شفافة ورومانسية تعيد إنتاج الحكاية من خلال دورة الزمن:

ويستمر يلعب الشريط
يدور كالزمن
حكاية طفلية هنا،
وزقزقات ضحكك هناك
وتكتة ذكية يرسلها عمر
يتمبني الطفلة يا عمر
لوجهك القمر (١٩)

الشعري وتظهراته، فتتجه إلى مناجاة الطفلين صبر القهر لأن الجسور بين الضفتين مقطوعة ولا ميبيل إلى التواصل الحي، وتظهر هذه المناجاة أن الطفلين اللذين تتوجه إليهما رسالة الأنا الشاعرة هما جزء من هذه الأنا في مواجهة الآخر / الصهيوني:

يا كرمتي أود لو أطيّر
على جناح الشوق لو أطيّر
لكن توقّي يا صغيرتي مقيد أسير..
يُحجزني يا كرمتي العبور
فأنهر يقطع الطريق بيننا
وهم هنا يرباطون
كلمنة سوداء هم هنا يرباطون
قد نسفوا الجسور
وحرموني منك يا صغيرتي
وحرموا العيون (١٧)

تظهر منطقة الأنا بوجدتها وتوقها للصغيرة «كرمة» في أعلى مراحل توقدها الوجداني والعاطفي والإنساني، وتظهر منطقة الأنا في أعلى مراحل اضطهادها وقسوتها وسوداويتها متشكلة في دوال حركية طاغية «هم هنا يرباطون / كلمنة سوداء.. / نسفوا الجسور / حرموني منك يا صغيرتي / حرموا العيون».

ولتستمر الأنا الشاعرة في رصد الحالات الإنسانية التي تجسّد عمق ارتباطها بالأرض المستبعدة وحينها الطافي لها ولموجوداتها وذاكرتها:

الله يا بيسان!
كانت لنا أرض هناك،
بيارة، حقول قمح ترتني حد البصر
تعطي أبي خيراتها
القمح والتمر
كان أبي يحبها، يحبها،
كان يقول: لن أبيعها حتى ولو
أعطيت ملاها ذهب
.. واغتصب الأرض التتراا
ومات جدك الحزين يا صغيرتي



«الأخر» وعنجهيته وصلافته وغروره:

تفتتح مريولها في الصباح
شقائق حمرا وياقات ورد
وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور
الكفاح
التي حذفوها
وعادت إلى الصفحات خريطة أمس
التي طمسوها
ورفرف مريولها راية في صفوف
المدارس،
رفرفا وامتد

ظلل في الضفة المشربية
شوارعها المغضبة
وأشجارها المثقالات، ورفرف مريولها في
فوق سطوح المنازل فوق رفوف الدكاكين

ظلل في الضفة المشربية
مساجدها والكنائس،
ظلالها بقية تلو بقية
وما قتلوا منتهى وما صلبوها
ولكنما خرجت منتهى
تعلق أعمار أفرانها في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتداء (٢٤)

تفتتح «الأنا» على مساحات جديدة من
الألق والإبداع ويتحول مولها إلى حياة أكثر
خصبا وبراء وعمقا، تنتشر على الزمان
والكان واللقمة والذائكة والحاضر
والستقبل، في الوقت الذي تمرّي فيه
«الأخر» الذي وازن حياته بمولها، إلا أن
حياته ليست سوى موت في الحياة يبرأ
الحياة الخالدة التي تميشها أنا الشهيذة
داخل خطاب الأنا الشاعرة.

وتبرز الشاعرة فدوى طوقان أقسى
درجات المواجهة بين «الأخر» / العدو
المتدفع بأقصى طاقته لتعذيب «الأنا»
المواجهة له في قصيدة «إليهم وراء
القضبان»، التي تصدرها بمتعة إهداء
تقول: «إلى بناتنا وأبنائنا الذين اتهمتهم
السجون في إسرائيل وفي كل مكان» (٢٥)،

رحلة جبليّة رحلة صعبة



وما كتب القلب،
كان عدو الحياة يطاردنا في المسيرة
وينشب في عنقها مخليه (٢٣)

تتشكل صورة «الأخر» بوساطة شبكة
الدوال المسالمة مخذار / العدى / عين
العدو / تصيب / عدو الحياة / يطاردها /
ينشب / مخليه، التي تسهم شعريا في
سناعة انمكاس رؤيوي يظهر الآخر بوجهه
البشع في مطاردة الصبا والشباب والحياة
والسعي إلى إعدامها.

لكن استشهد «منتهى» يفضح جريمة
«الأخر» ويتحول إلى عرس حقيقي يجعل
«الأنا» تتمظهر وتتفوق بدلالة سلبية

تبرز الشاعرة فدوى
طوقان أقسى درجات
المواجهة بين «الأخر» /
العدو، المتدفع بأقصى
طاقته لتعذيب «الأنا»
المواجهة له في قصيدة
«إليهم وراء القضبان»،
التي تصدرها بمتعة
إهداء تقول: «إلى بناتنا
وأبنائنا الذين اتهمتهم
السجون في إسرائيل وفي
كل مكان»

العلاقة مع «الأخر» وكيف يتجمد في
إرثها الشمرية للأنا الشاعرة بوصفه
مجرما مسطورا على القهر والقتل
والإجرام.

تبدأ القصيدة بداية مرديّة تفتتح على
زمان ومكان معينين، ويبرز شخصية
الشهيذة «منتهى» بوصفها الشخصية
المركزية التي تدور حولها أحداث السرد
التي يسمى «الأخر» إلى توجيهها على وفق
رغبته، في مقابل رغبة الأنا الشمرية
الماردة التي تسمى هي الأخرى إلى تكوين
رؤية مناظرة عاشقة للحياة والأمل:

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب
ويحمل فصنا بيد
ويحمل سيفاً بيد
ويوم الحبسية في الأسر هيبت عليها
الرياح
محملة باللقاح
جرت منتهى

تعلق أعمار أفرانها في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتداء (٢٣)

إلا تتمظهر شخصية الشهيذة «منتهى»
تتمظهر مشحونة بالأمل والحياة والقوة
رمزا للإنسانية والحريّة والكرامة، وهي
تتطلع إلى الزمان والمكان بروح التديف
والانفتاح والإيمان بالمستقبل.

ولم الصورة الاستعارية اللافتة «تعلق
أعمار أفرانها في السماء الكبيرة» تعبر
عن سمو الصورة وهي ترفع «الأنا» إلى
أعلى مراتب عبر الدوال الراضية «تعلق /
أعمار / أفرانها / السماء / الكبيرة».
لكنه حين تدخل شخصية الأم دائرة
الحدث الشمرية ويبرز صوتها المحذر من
غدر «الأخر» القريض، يبدأ هذا الآخر
بالتجلى السلبى في فضاء الشخصية
وفضاء النص:

(يفرقتها أمها المتعبّة
تلملم أوراقها المدرسية،
حذار العدوى يا بنتي
فحين العدو تصيب)

التي تأتي بدلالة الأنا



لوتجلى «الأخر» / إسرائيل في المتطور
الأولي بوصفه سينما مانما للحياة.
وفي أحد مقاطع القصيدة الموسوم بـ
«من مفكرة زنده» تتسلط كاميرا الشاعرة
على مشهد زمكياتي محدد لترصد أفعال
الأخر وكأنها تصنع مشهداً سينمائياً دقيقاً
في حركته وتركيزه:

.. في نصف هذا الليل... ١٥١
حذاؤه يندق في الدهليز... ١٥٢
مبتدع التعذيب
آت وتدينني خطاه
من غرفة التحقيق... ١٥٣

من زمن الكابوس والجحيم والصراع

.....
حذاؤه يندق في الدهليز

دمي يندق

وصروفي

والنخاع

.....

توحشي ما شئت يا

شراسة الأوجاع

فلن ينز من دمي جواب (٢٦)

**لقد اجتهد التحليل هنا
في الكشف عن أليات
العلاقة الصراعية المتبسة
بين صورة «الأنا» في
تجلياتها المقترنة بالرؤى
والأحلام، وصورة «الأخر»
بوصفها عنصراً ضاغطاً
ومهيماً وقاهراً يسعى إلى
التحكم بـ «الأنا» وتوجيهها
بما يناسب أهدافها**

يتشكل المشهد تحت عتبة الكاميرا من
شبكة أبعاد مركزية تبدأ بالبعد الزمني
المتجسد «.. في نصف هذا الليل... آده»،
والبعد المكاني الحركي المتظاهر صوتياً
«حذاؤه يندق في الدهليز... آده»، والبعد
الشخصاني الذي يزحف باتجاه منطقة
«الأنا» ممثلاً لـ «الأخر» ويظهر باكراً من
صورة «مبتدع التعذيب» / آت وتدينني
خطاه» ومن غرفة التحقيق... آه / آت
وتدينني خطاه، والبعد الفضائي المهيمن
يتشكلاته السلبية المضاعفة «من زمن

الكابوس / والجحيم / والصراع».

على النحو الذي تستجيب له «الأنا»
استجابة تطلق من احتواء كامل الأبعاد
وحذاؤه يندق في الدهليز / دمي يندق
وصروفي والنخاع، تعبير عن طريقة
التفاعل المرتقبة بين «الأنا» و«الأخر».

ويتنبه «الأنا» في خضم هذا الصراع
الذاتي والموضوعي إلى وضعها وإثباتها
ومصيرها ووجودها الحيوي ومستقبلها،
لتحقق انتفاضتها وثورتها في وجه «الأخر»
مستمعية بقوة إصرارها وصمودها
«توحشي ما شئت يا / شراسة الأوجاع» /
فلن ينز من دمي جواب»، لترفع شعار
التصدي والمواجهة مهما بلغت شراسة
الأم.

لقد اجتهد التحليل هنا في الكشف عن
آليات العلاقة الصراعية المتبسة بين
صورة «الأنا» في تجلياتها المقترنة بالرؤى
والأحلام، وصورة «الأخر» بوصفها عنصراً
ضاغطاً ومهيماً وقاهراً يسعى إلى التحكم
بـ «الأنا» وتوجيهها بما يناسب أهدافها
وقيمتها وتجلياتها ورؤيتها الاستعمارية
والاستيطانية ذات النظرة المركزية.

* كاتبة ونافذة منالية

تجليات الأنا في علاقة الصراع



صورة الفنانة نوال

الإحالات والهوامش

١- النظرة إلى الآخر في الخطاب الغربي، دار النهار، بيروت، ٢٠٠١،
١٨.

٢- مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ١، الكويت، ١٩٩٦، ٤٧.

٣- هو الآخر بالنسبة لي، أنا الآخر بالنسبة له، سالم جبران، مجلة
(مشارك) العدد ٢، حيفا، ١٩٩٥، ٢١.

٤- جبران حيا وميتاً، مجموعة مقالات لجبران خليل جبران، قدم لها
وأخرجها جيب مسمود، دار الريان للطباعة والنشر، بيروت،
٢٠١٧، ١١٧.

٥- رحلة جبيلية.. رحلة صعبة، فتوى طوقان، دار الشروق للنشر
والتوزيع، عمان، ط٤، ١٩٩٩، ١٨٢.

٦- ديوان فتوى طوقان، فتوى طوقان، دار المودة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨،
٣٣٩، ٣٢٨.

٧- م. ن. ٣٠٩-٣١١.

٨- ينظر الديوان في المصنفين: ٣١١، ٣١٤.

٩- رحلة جبيلية.. رحلة صعبة: ٢٠٥.

١٠- م. ن. ٢٠٦.

١١- ديوان فتوى طوقان، ٤١١، ٤١٢.

١٢- م. ن. ٤١٢، ٤١٤.

١٣- م. ن. ٤٨٧.

١٤- م. ن. ٤٨٧، ٤٨٨.

١٥- م. ن. ٤٨٩.

١٦- ينظر مامش (١) الديوان: ٤٩٣.

١٧- م. ن. ٤٩٣، ٤٩٤.

١٨- م. ن. ٤٩٤، ٤٩٥.

١٩- م. ن. ٤٩٥.

٢٠- م. ن. ٤٩٧.

٢١- م. ن. ٥١١.

٢٢- م. ن. ٥١١.

٢٣- م. ن. ٥١٢.

٢٤- م. ن. ٥١٢، ٥١٣.

٢٥- م. ن. ٦١٤.

٢٦- م. ن. ٦١٥-٦١٦.

و"عصافير الوشاية" يمثل تطوراً واضحاً في مسيرة الشاعر من جهة، وتوسيعاً على إيقاع الرؤيا الشعرية من جهة أخرى، من خلال ملامسته العلاقة بين الذات والعالم، المفتحة على حقول دلالية تشكل الرؤية الكلية، لذلك يمكن مقارنة هذا الديوان على أكثر من مستوى، ووفق أكثر من هراء؛ يمكن قراءته كفصل من تجربة الشاعر، كروية وجودية،... تحيل على تشكيل هيميفسائي يمتح من ذاكرة محتشدة، تضمن التمازج بين الكوامن الذاتية والموضوعية، ومن هنا مشروعية ملامسة بعض جوانب المتخيل الشعري في هذا المتن.

وشاية العنوان:

ما دام العنوان يؤسس غواية النص، وعلى اعتبار أن عنوان "عصافير الوشاية" يسم أحد نصوص المجموعة، فإن الشاعر يفتأنا فيه بصيغة تناقضية، مبنية على التمازج، في الإحالة على الدلالة المجموعية الحرفية بين مفردتي (عصافير)/المجموعة، بوصفها تلك المخلوقات الصغيرة والوديدة، والوشاية/السماعية والنميمة/المجردة، كروية مرتبة ضمن سلم القيم الأخلاقية والاجتماعية المنحطة، إنه التمازج بين الجميل والقبيح، بما يمهله من قلب طبعي بين العنصرين، على الرغم من علاقة الإضافة المحضة بينهما على المستوى النحوي التركيبي، الفينة بإزالة إبهامهما وشووعهما، وهذا ما يفضي بنا إلى إعادة بناء مقومات انسجامهما حتى تقود العبارة قابلة للتأويل، وبما أن العصافير تعد أجمل رمز من رموز الحرية، لأننا بمجرد النظر إلى السماء ورؤيتها تطير وتفرّد، نشعر بروحة الكون وجمال الحرية فساحة السماء، وهو ما يتقاطع مع النص الشعري في الموصفات المذكورة (الشعر بالشعر، الجمال، الحرية)، ومن ثم، فالعصافير المفردة في حبانها الثقافية هم الشعراء، عصافير المحبة الأليف، وبالتالي تحيل في العنوان على قصائد الديوان، وتكون رمزا للشعر، في حين ترتبط (الوشاية)، هي أحد مآثرها اللغوية بـ"استفراج معنى كلام أو شعر" (٢)، لتتقاطع مع معناها الإيحائي في الدلالة وبالتالي تصير "عصافير الوشاية" طيوراً للشعر التي تهل من حقول القمح وفضاءات النفض وسوائل الوعي وحين الإبداع

سطوة الاغتراب وبعالية الكتابة في "عصافير الوشاية"

إبراهيم الفرجاني

"هناك قلة من الملائكة تنشد، هناك كثرة من الكلاب تنبح"

■ لوزكا

"في كل قصيدة عظيمة، قصيدة ثانية هي اللفة"

■ هاليري

مجموعته الشعرية: "عصافير الوشاية" (١) يفضي الشاعر

بـ"عصافير الوشاية" إلى عالم آخر، بعيد السلام المساوي قدما في تعميق تجربته الشعرية، التي تمتد في جذورها إلى ديوانه الأول "خطاب إلى

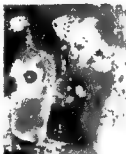


الخطاب

قريتي"، مروراً بديوانه "سقوط الجواز"، إذ يعمق حواراً مع العالم المتغير بسرعة فائقة، من خلال رصد موجوداته صير اشتغال حساس لحواسه في تعاملاتها مع الواقع اليومي، وصورها في "بوتقته" الشعرية، وإدائها مع المدرجات الأخرى المختزنة في طبقات وعيد، مما يشي بنوع من الشعور بالفقد أو الارتداد إلى صور الماضي الجملة بعين عالمة، لأنه كان يحضن عناصر القوة، في مقابل الحاضر المتمدن في مستقبل خال من الآمال والأحلام، وهو ما أسميته في دراسة سابقة "سقوط الجواز"، "شعرية فقدان".

عبد السلام المسودي

عصافير الوشاية



شعر

في سجون
در صناديق مظلمة

الحر من كل القيود، وهكذا يبدو العنوان، الذي هو في حد ذاته وشاية بنصموس الديوان الشعرية، حاملاً لطاقة تحفيزية لتصديق اللقطة، ومختفلاً لأفق انتظاره، فاتحاً شهية المثالي لقراءة تفاعلية مع عوالم المتن، التي هي في حد ذاتها وشاية بنصموس المجموعة.

متخيل الاغتراب واغتراب المتخيل،
للمتخيل الشعري وضعية استثنائية في كتابة النص الشعري، بوصف الخيال يشكل عنصراً بائناً للخطاب الشعري، الذي تندمج فيه التجربة الكتابية بالتجربة اليومية، والشاعر في "عصافير الوشاية" يواجه مفارقات الوجود والجمع بمفارقات لغوية وتركيبية أخرى، وذلك بركيوب درجات المكر اللغوي لتشكيل متخيل شعري يكمن مشهداً يومياً يشوبه الكثير من العيب والإحباط لاتعدام التواصل بين الشاعر وعلمه، وسيدة ثيمة الغربة والاغتراب، الألم والضيق، لذلك يقتصر الشاعر رموزاً لما يعانيه في حياته اليومية، وهو إذن، بهذا المعنى يرسم بين الدهشة، ويحدد مضايغة موضوعاته الصغيرة، ويكشف العالم بحقائقه الصغرى، إن عالمه يتشكل بؤرة اشتغال ما لا يرى بالعين الجردة: الكمان الذي أبكاني / خضب بيني إلى غايته / والمعارف نبي / يسرف لنفسه الشجر (ص ١٠)، وكل قراءة لنصموس الديوان هي اكتشاف أول للعالم وأجزاءه، فقصائد المجموعة تبدو طازجة، لأن عناصر عالمها تولد في نفس لحظة التقاط المتوازنة معها، وبالرغم من كونها تحمل مواصفات العهد الخارجي فالداخلي يترامى في مראياها، ولذلك، فالشاعر ينتقل من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، عبر شعور فجائي بالضجر وال فقدان والغربة المنهدة من الأعماق العميقة، والأفكار الداخلية السميكة، هنا هو غياب الأم الباعثة على الحسب، والتي تقرر الكون بهجة وصفاء؛ فسيفظن الآن / هي الهزيع الأخير من أرقى / فنتصعب الأشجار مضمرة من جديد / وباسقة كارتفاع الصلاة.. (ص ١٠ و ١١)، لذلك تصاضر ذات الشاعر في الذائكة: لحظة وينبسط الطريق إلى قريتي / مخفوق باليسير والمبار / لحظة وتنهض الطيور من فخاخي / صياح رغم انكسار الجناح.. (ص ١١)، وحقرة غياب الأم التي تستمر في شؤد الشاعر هي التي تفسر ذلك التمازج بين الغياب/الحسب والحضور / الغربة والضيق والوت: باب، ويدخل

الخريف/كي يشرب شايا في عز الخريف/باب، ويخرج الصنف/من حديقنا/حاملاً في الجراب أجراس الدوالي/ وشمساً انهكتها/منحدرات الغروب/باب يفوس إلى الرجاج في غياهبه (ص ١٢ و ١٣)، وهكذا تكشف الذات خبيتها، فتستحضر ذكرياتها الطفولية، وهي تستعيد أحلامها وهاجسها السعيدة في أحضان أم لم يبق نفسها بعد رغم الموت: "ولم تزل عنها تسمع بالفرج / وهي تراني مقبلاً من أيما جهة/ من سحب يكسرها الرعد/ أو من ليل تمطر في نصفه النجم.. (ص ١٤ و ١٥)، فتعاضد الرقة والبراءة الطفولية لتجسد مواسم الفرح والحسب، لكن مشهد الانكسار ينبئ بأن الزمن ما يزال حاملاً سمات الهزيمة والفجيعة: "وتجسستن في الحكاية، أشلاء السلالة/وتاريخ الموت/ وأبواب الجنة التي دونها/ شيوخ الحضرة في الأنكار.. (ص ١٦)، ثم تفتتح الرقيا الشعرية في الديوان من أجل استقصاء تيمة الاغتراب، حيث يحفل المعجم الشعري بكل الانقراض الدالة على الاغتراب والغربة، وما يتصل بهما من أوجاع المكابدة والمماناة: (غربي، خوفها، الرجاج يكسرها، ليل، الصمت، جفوة الوقت، الظلام، يلاذ بمسيدة، الشوق، القائه، أرقى انكسار الجناح، تاريخ الموت، الانتظار، ذهبي، منحدرات الغروب، غياهبه، شجر، حبات الأرق، أخبار الموتى، منطلقاً، تجعد، غربة، تنه، تطلعن المصايح، غريباتنا، زهور التعزية، الماء،

ثعابين الأرق، الفئاب، يغيب، تعب المسافات، الخائف، أوجعه، فراغ، غيمة، أرقه الظلام، رماد الأفتحة، لسمعة الحرب، أزهار التعب، مرتبك بوجودي، العاصفة، خلوة، أزمة، ربح الحزن، مجد الغروب، عاكب الغياب، عاكب الغياب، الفاسضون، الصخب، يفهم الضوء، الغياب، اختطفها، قهامة الشعراء، النار، الطفل القائه، التعب، الهاجين، حانات الأحلام، صفعه الوقها، جهة السواد، لذة الظلام، أزهار الظل، قهر، الهاربة، دمعته، الوقت المنقوع، المجهول، الصقيع، الطيف، حزن، العابرين، ثوراتها، الصمت، العم، الصدا، أرحل، انطفأت، قسوس الألم، جلباب السفر، أبكاني، الشجي، سواد ثابوته، وتر مهزوم، ثوابهم، الحطام، صالات الظلام، القابة، زهوره الناصعات، لم يمت، مافره، الصقر، الشيوخة، غريب، البحر، شاعر قهر، يمسد الغياب، القريفة، تقسم الألوان، تتنشر الطرقات، تغادر، الرحيل، التفت، القطران، عطش الغروب، المخر بالوت، ياس الشفاء، القهجة، أخوان، العذاب، الموت، القراق، ماضر الأحزان، طلل، تعلقن كاندبانه، رصيف الحرب، يستلقون زهرتي، العقم، الإفلاس، قيوهم، القراصنة، الجنازات، التراب، القيد، ومن ثم تشهد استمرار الشاعر لاحترق الغربة والضيق في هذا الكون المظلم الذي يتضح شعراً: "صجر يأتي من كل مكان/ من السماعه التي تحمي حصني/ وراحتي غمزاً بالشواني/ إلى الصنبور الذي تقطر/ منه حبات الاق/ ومن الجريدة التي تتكرر كل يوم/ كي تجسد أخبار الموتى/ إلى منصة-تقبل المصراة في الشعراء.. (ص ١٧)، لذلك تحمي الذات بسقف الحلم، فيتحوّل الحزن من محاولته الشمورية التعبيرية: "قل لي / من أي حزن يقبون هذا الزور/ أها الصوت الذي اتحد بالشجي.. (ص ١٨)، فينبو الزمن مادة للتطهير في غابة الحسرة: لكنني أبدا / سأسفل أرحل نضوك/ في سفينة أصنعها/ من رغو الكلام (ص ١٩)، وهكذا تضي الذات تقاها، وتفرغ درجة المقاومة تقهر زمن الضيق والفتنة والوقت، ومن ثم تتخيا ملأ الفراق: أخشى أن أنام / قبل افتراس الصفة/ قبل أن أسحب النار إلى آخر اللقطة.. (ص ٢٠)، جياناً أكون/ إذا / أسج حنولي بالفة: (ص ٢١ و ٢٢)، ويبقى الشاعر سلاحه الأخير المتجلي في انغماسه في الكتابة ساخنتي في غابة الحسرة/ بأحشاها عن

عصافير الوشاية



أي/بالشدة..(ص٤٢) وهكذا تنقلنا الذات في حاجتها إلى الانتفاع على المستند، والتسلط في الأفق اللامحدود، وفي هذا الأفق النظري تنقلنا الأرض لتتألف مع المومن: كأن الأرض مومن تتبرج بجمالها/ عندما يجوع الأغنياء..(ص٢٠) ومن ثم شرق الشاعر إلى مسحو الواقع بالطريقة الصدمية، فننراجع ذاته بين العواطف المتناقضة، فتجتاحها عواصف الميث واللاجدوى في الوقت الذي تتشبث فيه بنشوة الخلق ولإعادة تشكيل المسالم: كذلك أحلم بأنني أنام/ وأن المسالم من حولي/ يحلم وسادة كبيرة/ ويتجه متشابها نحو السمر (ص٢٨)، وهكذا يقدم الشاعر في الديوان صورة كبرى تحمل دلالة الانكسار والإخفاق في تحقيق ما يصبو إليه، وهو حاله كبير، وحلمه هو أن يدرك الحقيقة، ويستجلي خفايا المجهول، لذلك يصير حلمه معه حيث الفرق والمثابة والضيق، فلا يجب إن وجدنا الصور الكثيرة مشحونة بمشاعر الضيق: ضيق الأم، ضيق المكان، ضيق الشاعر، ضيق أهل الكهف، ضيق جيل السبعينات، ضيق الرافضة، ضيق التسول.. وفي المقابل هناك صور مشحونة بمشاعر العطفة: الأم، أمينة، الهدهد، النسر، الغدابي، الشاعر، وكأنني والشاعر يقيم توازينا بين الفعل ورد الفعل، ومن هنا صوت تمرده واحتجائه في وجه العالم المنطوق واللامنطوق، وهو ما قاده لأن يعيش اغترابه على الطريقة الكفائية.

شعر لا يشبه السرد، وسرد يشبه الشعر

نظل نصوم: "عصافير الوشاية" تما مفتوحا لأنها تفتي الفوارق بين الشعر والنثر من جهة، وبين الأجناس الأدبية من جهة أخرى، لذلك فهي مفتوحة على الكتابة بمعناها الحديث، زمن المداخل المؤدية إلى باحات وأعماله هذا التنازع بين الشعرية السردية والتسريدية الشعرية، كاشفاً على الشاعر أن يضع حدوداً واضحة بين الشعرية الصافية وبين السردية المتكلمة صوغاتها، فهما يتقاطعان في بعضهما، وهنا تكمن قدرة الشاعر الجميلة في إبداع نصوصه، ففي بعضها تمثل السردية وكأننا نقرأ قصة (كحل غريبي عن عيني، السبعينات..)، في حين تأخذنا قصائد أخرى لحدود الشعرية بحساسيتها المرفقة (عصافير الوشاية، أحلم بأنني أنام، مسابور للعاصفة..)، وفي نهاية المطاف نعرش على

تزاوج وتغامر جميل بين الشعر والسرد، والمقصود بالسرد، هنا، ليس معناه القصصي الحديث، بل معالته في عرض الحدث الشعري، الذي تتجلى ديناميته السردية بواسطة التناهي في الحدث، بل وفي الأسطر الشعرية المشحونة بالأفعال (شيدن، مجدن، يعهد، غريبي، يحرسني، تحركها، تراني، يكسرهما، تمر، تجمع، غاصت، تستعطر، يفصلني، تقبلين، تحملين، توصلين، تبني، تهب، يبعث، يمدح، يملو، يتشقق، يمدح، تحفك، لطفته، تقفر، تمسح، ينسبط، تنهض، أعرف، ارتفع، أذكر، أقام، يمنع، يصر، يبارك) (هذه فقط أفعال النص الأول، فما بناها بهماها في جسد الديوان، وهي أفعال مشتقة الضمائر بين الغائب بنوعيه الذكر وجمع النساء، والمؤنث، والتكلم وضمائر الزمن والأشياء في لقطات تكاد تشبه مثيلاتها السينمائية، أو ليس هذا السرد الجميل يتصل فيه الشعر ذاته، أو هو سرد يحاول الشعر أو شعر يقتل السرد، ويضي به / الوشاية ويفضحه، في تلاعب أخذ يرتق المعالم الشعرية للمساوي، بما هو وعي بتقارب الأنواع الأدبية، وتجاوزها للمسهود، والشاعر ينطلق في هذا من استعادة الشعر من السرد، على أساس الانطلاق من عالم الشعر، والمزج على ما يقوى لحتمته وسدا، ويوضح ريقته، ومن هنا يتناص الشعر مع السرد في الديوان على المستويات التالية:

- التناص الموضوعي: يهيم فضاء اشتغال القصيدة والسرد موضوعاتها
- التناص اللغوي: يتمثل في استعادة الخطاب القصصي والمزج بين الأصوات لتعبير عن أنا الشاعر وأنا النص وأنا القارئ.
- التناص الفني: ويكمن في مدى استهجاب إمكانات أسلوبية وفنية كالذاكرة والطفولة والرمز والحكاية.
- ويهده العملية القصصية يتم تحويل الواقع ونقله إلى الشعر، عوض نقل الشعر إلى الواقع وهو ما يطلق جمالية من نوع خاص ترنو إلى تشعير الواقع والانتقال به من الخطية إلى النصية، عبر إقامة بنى من المعاني وترميضها خارج المعاني المألوفة، وهو ما يتبدى لنا في هذا المقطع: / كان يخرج عاريا من رمد الأجنحة/ ويسحب اللثة من موهها/ إلى شحلة تسبدى/ في أفق بعيد/ ليس له خوة/ تحمي من لسعة الحرب/ ولا مهرة/ ترض في طريق النجاة..(ص٢١)، فعمل السرد التقليدي (كان) يفتح النص على عالم

سري رحب تعضده الأفعال الحاملة للحركة والتحول (يخرج، يسحب، ..)، وتدخله في حساسية تعتمد الإشارة والإدشاش وكتابة المجلد اليومي، والشاعر خلال ذلك يواجه سبلا من عوالم الميث ليمارس أفعالها في الاغتراب والذبول، ومن ثم إلقاء تلك المطابقة الممكنة بين اللغة والواقع لإنتاج معانيه البينية على المفارقة: "عاريا من رمد الأجنحة، يسحب اللثة من موهها، .."، وهنا يتفوق الشاعر في رسم وخلق الاختلاف البيني على المفارقة اللغوية، فتفتتح نصوصه على قوى السرد في بعض فواصله، في حين يفتح الشاعر على انصاف الكتابة الشعرية، فبينة مستوياتها الرؤيوية والروائية، ونتيجة لذلك تتحول نصوصه إلى علاقات مسمائية من التشريك الشعري، فبينة النص المساوي تشرب من جملة ذات شرات لغوية تحيل على دلالات شعرية قائمة على التشويق والنشأ في المضامين وخلق دينامية شعرية في خطابها، ولنتأمل قول الشاعر: "أبها التمثال/ الذي يرتفع في الخيام/ يا من أعطى للصمت بيانه/ وعلم الصلابة أن تنحني/ مهزومة الجبين..، بالله أخبرني/ من علمك هذا الصبر/ من أوحى ليد / بأن تشيد مسجدًا/ من وفاة الانتظار (ص٥٧)، فاستقرار حركة الفعل داخل هذا المقطع (يرتفع، أعطى، علم، تنحني، أخبرني، علمك، أوحى، تشيد) يمكن صدها في الفاعل التركيبي لشفرات المقطع، فالمعاني المتمسة في المقطع وظلالها يتقدها الدال لإنتاج المركب الشعري، ونقله إلى مدلولات متعددة، وبعد عملية إحصائية ألفينا الفعل يتوزع نصوص الديوان على الشكل التالي:

عنوان القصيدة	عدد الأفعال الترددية بها
كحل غريبي عن عيني	٤٨
عصافير الوشاية	٦٣
أحلم بأنني أنام	٢٧
مسابور للعاصفة	٤٣
غاية الحروف	٣٨
السبعينات	٦٦
من أي حزن يتقون هذا الورث	٩٤
دمهم تقاتل في الأغنيات	٤٣
لحن عسكري لأغنية عاطفية	٥٧

وهو ما يوحي أن المحمول الفعلي في الديوان هو بؤرة النغم الشعري عند الشاعر، وتردده في النصوص مرتبط، بدلالة النمو والتجديد، وهو ما يمنح للشعرية السردية استمرارها وأهمها وهذا يعني استمرار الحدث الشعري في الزمن بصوت الفعل، فتوتر الشاعر وإغترابه وما يعانيه يجعله يصرخ من الضاع: "ضجر يأتي من كل مكان، من الساعسة التي تحصى/راحتي غمزاً بالثواني/إلى الصبور الذي قطر/منه حبات الأرق..." (ص ١٠٠)، والأفهام في هذا المقطع (يأتي، تحصى، قطر، ...) تحمل شحنة زمنية تتم عن ثواني الأحداث بحرفية تنفصل إلى أفعال مسندة إلى الأنا الشعرية المفردة صيغة الجمع، حيث تتماثل الجمل والمفاعيل بمنطقها اللغوي ودلالاتها الإيحائية، ليبقى الفعل هو محركها تجاه بناء تفاصيل ودقائق متعددة ومتنوعة، كإسماصة تحصى راحة الشاعر، والصبور قطر أرقا، والجريدة تجدد يوميا أخبار المولى، وهذه الحوار بين هذه الموجودات الشعرية يمتد الحيوية والحركة في النص، وهو ما يحقق تماثيا على مستوى التركيب وتوليد المعاني، ويمنح الجمل الشعرية صفة الاكتمال، فتتكرر الصور عبر التكرير بواسطة التعبير السردى والتضاد الدرامي، وهو ما نجده باديا، أيضا، في المقطع التالي: "أن يجلدني صولتك/في ليل لا يهرقني/ أن تنعدر اللغة/ إلى هاوية قواميسها/ أن تجشني في الخاتمة/ فذلك لأنني مرتبك بوجدوي/أو لأنني مندفع نحو صياح متمش برصيفه..." (ص ٢٥)، وحتى حضور الزمان والمكان يعينان في فضاء النص الذي يتشعبن بكثافة وقوة محمولات العناصر الداخلية في انعكاس الفعل السهائي وفعل الرائب الشعري بوصفه خطايا للأخلاق المقتدر بالآنا اقترانا جوهريا: "الجنوبي الذي أبقتني/ أودعني ضروبي أسرار/ واتصرفت.../ رأيت زهو الناصات/ وجوارب السيدة المرتفعة،/ رأيت كليبيا يقلق جرحه/ قبل أن يفني في صمت العبيبة..." (ص ١٠٠)، وتعاوض عناصر أخرى لترسوخ هذه الشعرية السردية كاستدراج المفارقة والسخرية والتضاد والتوازي، وهي كلها تعالج إلى الجبرة والنمطية تعبيرا عن تناقضات الواقع المتقاطعة مع جماليات

الحياة: "لم يعد هذا اسمي/ صار قنعا/ يلبسه الضاحك والباكي/ والقابع في الحانات/ يحصى الليالي / التي بلا قمر/ والخائف على ملامحه/ من شقة الأرباء..." (ص ٢٧)، وهذه الموجهات تنبؤ مشتركة في الاستدراك والتخييل، بانية معانيها بتبادل المواقع السهائية وإسناد الصفات والضمائر لتنظم الدلالات في طاقة الجمل الشعرية التي تتنازعها الصور الشعرية، ويستمرس الشاعر في بناء مشهده الشعري بواسطة الفعل الحكائي بفنائه للتواشيع، حيث تحيل بعض الصور إلى اشتغال الذاكرة غربيته عن عيني (...، إضافة إلى توصيف أفعاله بإسناد الشاعر الحكاية إلى أنه (كما في أحلم بأنني أنام...)، أو إلى الآخر (كما في عصافير الوشاية...، "نعمهم ناثار في الأغنيات..." أو حين يعتطي حالة شعرية داخل متن الأنا وعلاقتها بالآنا الأخرى (كما في نص "أي حزن يقودن هذا التوتر؟")، حيث يتم الانفتاح على الرؤى الوجدانية المتشقة أو الرؤى المركبة المحيلة على ملاقات الاستبدال والاسترجاع والتماثل وقاطلة الأناج.

ويستفي فضاء النصوص بلغة تحيل، مباشرة إلى مراجعها، على الأشياء كما هي، وهكذا يبدو فضاءها مجالاً للرؤية وزاوية النظر، إنه فضاء موضوعي... تنتقل الشاعر/المصادر في وصف الفضاء، موضوع التجربة، لا تجربة الموضوع، ولا تجربة الذات إزاء الموضوع، ويبدو ذلك في قول الشاعر: "كم أعمل على القلب كما كنت/ والمينان تركتهما على رصيف الحرب/ تمتلئان حقد/ على أشباح المجد الذين تقرأ صغيفتهم/ في نشرة الأخبار/ وهم يغتالون زهرتي/ يحض بالاذني..." (ص ٨٨)، والشاعر تنبؤ أنه مجردة تعكس التجربة الجماعية المهيبة، كما في نص "كم عسكري لأغنية عاطفية، وكنت بالشاعر يحكي تارة عن أزمة وجودية تعاني منها ذات متفصلة عن العالم الخارجي، ذات تمايل وتشر، ذات نفس وتفتل، ويتضح ذلك في نص "غاية الحروف"، والتماثل لهذا النص، يشعر بين الفينة والأخرى بتفتحات شعرية تندلع الحسن لما يبسده الشاعر/المصادر من انزياحات كقوله (النامضون يلفظون دخان شروبيهم) و(الشوموس المحشوة بالمثل) و(يقيم الضوء فجأة، و(امرأة اختطفتها ذات رواية / من [حسان عبد القدوس]...

وهنا يؤمن الشاعر الأشياء بواسطة الانزياحات الجديدة، فيتبكر علاقات جديدة بين اللوصوف والصفة، الفعل والفعل، المضاف والمضاف إليه... وهو ما يحدث مسافة متوترة في المعنى ومعنى المعنى، وبما ذلك تتوتر العلاقة بين اللغة الشعرية الدالة على العالم واللغة الشعرية الدالة على مشاعر الذات، وهو ما يستتبع أيضا أن تتبادل الذات (الشعرية) اللغة الدالة عليها مع الأشياء والناس، كما تتبادل الأشياء والناس (السردية) اللغة الدالة عليها مع الذات، فتقترب لغة الذات بلغة العالم في تناغم جميل في كتابة تدع شعرا لا يشبه السرد وسردا يشبه الشعر.

حوارية الاقتراب:

تجاوز نصوص "عصافير الوشاية" مرجعيات مختلفة في حوارية متغاممة، لكن يبقى الحوار المهيمن عليها هو حوار الذات، وإن اختلفت ضماثها، لأن المخاطب (يكتب الطاء) والمخاطب (يفتحها) كأدبيل أن مستوى القول (السردية) اللغة الدالة عليها مع الذات، الشعر إلى تشديد نبرته، ومن هنا أجوه الشعر إلى التماس بمستوييه الصريح والتمني، ومن التماس الصريح ما يورده الشاعر، مثلا، في نص "دمع ناثار في الأغنيات"، ومن التماس التمني توليف رمزية القصة القرآنية، ومن هنا تحل نصوص الديوان بالتعاقبات النصية المتوعدة، ويمكن هذا التوقيع بصنوبر نام أو حوار صريح أو بواسطة الاستحضار، كونه موجودا في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها بحددها باختين بضطابات من نوع الإخضاع أو تركيب معنى على معنى آخر، وصوت على آخر، وضم أصوات متعددة إلى بعضها البعض" (٢).

والتاثير في الديوان، يلقي نصوصه تحتل بتوليف تحويري لتعريف القرآنية، كما في قول الشاعر: "أذكر أن الله أقام طويلا في بيتنا/ ليعن إبراهيم من ذبحي في كل عيد/ ليعبر يوسف من غمارة/ زوجة عمي العبيد/ وليلبارك أنجحة البراق/ فوق قريننا ليلة المولود..." (ص ١٢٥)، وقوله: "لكنه لو ريشه/ وطار إلى المنصة / ليلقي إلى سليمان برجة الكتان" (ص ٢٠)، وقوله: "الذين يقبلون في ظل الكاس/ ويؤمنون في الوقت/ الذين، مضى الكف بأهله، وهم ياقسون في السبسات (ص ٢٥)، وقوله: "وكم مرة قلت ليوسف: / لا تصق إخوتك/ يئسرا لامتارة أعق من أن تلتسخطك منه يد



السيرة/٢٠ (ص ٦٥) وكان حكاية الشاعر الحاضرة، توازي الحكاية الغرائبية الفانتازية، تتجلى في الترهيب الموحى بالذلة الشمرية التي تقول الوجود والقلق والاغتراب والذات المتكسرة في انسحاقها اليومي وتراجيديتها، وهو ما تشي به المقاطع الشعرية في سياق الإجابة عن زمان ومكان تسوده صفة الاعتياش على الأزمة وقلب الحقائق، فحمة، إذن، مزج مقصود في النص المرن للإحالة على معنى جديد يكبله الشاعر، فيبث شعريته من لحظة جمالية متوهجة ينشغل بذاتها في رقد حضوره المعاني بين بنيتي: الحضور والغياب، لذلك يظل الاتصال الشعري من الذات إلى الآخر (الأم، إبراهيم، يوسف، همد سليمان...) في استحضار الفجر، النسيم، الشفق، وتوثيره متخفراً وأيقية الزمن بما يحمله من إشارات إيحائية، ومن هنا يتم توظيف الاتصال القرآني في صور مفارقة لطبيعة الأمور.

ومن جانب آخر يتفاعل الشاعر مع أصوات شعرية (أمل دنقل، أدونيس، محمود درويش، وصيد الله راجع)، فيتخذه رمزاً لما يعانيه في حياته اليومية أو هو بهذا المعنى يتقهم أو يتعاضى معهم، لأنهم أحيوا أو يحبون حياة ملأى بالاغتراب، شامل دنقل لم يمت في رؤيا الشاعر، بل ادخر الحياة في الورق، وسافر إلى تربة أحيها ترف إلى الشفق، وأدوينس ينقش سيرته على حجر، محمود درويش تقرب طويلاً وحين عاد لم يصدق وبين الوطن، وعبد الله راجع قتل الموت بلعسة حير. وكان المسايي يهس بالمؤامرة تحللك ضنهم، على اعتبار أنهم أصبحوا مهمشين في الزمن الرقمي وتآكلين، يقول في أحدهم: "كانك غريب/يدخل البيت أخيراً/ هاريا من مراض الشباب/ومن لغة قمع حبرها/في هصادك/ انثر/ وفي بريد "الهوتمال" (ص ٧٢)، وهو من خلال ما يرسم لهم من صور، يبدو مهتماً بتفاصيل حياتهم وكتابتهم، كاهتمامه بأحاسيسهم، ولعل ذلك جاء نتيجة قناعة المسايي بأن تلك المشاهد لأولئك الشعراء تشابه إن لم تكن تتطابق مع أحاسيسهم، وبمفهم يتلون خلاص الأمل، على مستوى التفكير وزاوية النظرة إلى العالم على الأقل.

إن هناك تقاطعاً بين هذه الأصوات الشعرية وصوت الشاعر المسايي يكمن في الإحساس بالفرة والضيق، ومن هذا نجد الصور مشحونة بمضامير

الضيق والفتية: كأنك نبي تائه بين أتكاره (ص ٧٢)، "شاعر تقرب طويلاً وحين عساد/ لم يصدق يقين الوطن" (ص ٧٥)، "وما أنت الآن تؤذن بالفراق/في منابر الأحنأ" (ص ٨٢)، أو في صور محملة بمصيص من الأمل، حيث الصراع بين الضوء والعممة يتوحد داخل سيلق تجميد عنصر الزمن ويمتدعي الغياب، والقبض على دلالة الزمن يتم بفشل الضوء في بدائله وامتداداته، هالتشاكل بين الضوء والعممة يتقابلان عبر إحصاء متناقضة من خلال ابدالتهما، لذلك تكثر الثنائيات المتضادة (أيقظني/ أودعي، الشمس/المغرب، وضوح القسمات/تغمم الألوان، ينطفيء/تشتعل، فيجر/ليل، الظلام/الضوء، الفجر/النسيم، الشفق/الغروب، المماد/ الأنوار، ... وهكذا تتطلع الذات في اغترابها إلى مشاركة اغتراب الآخرين، لكن السواد والعممة يحفظان على بؤ الضياء المصاد: "كخمس لم تلتبها سماء/كفعل تائه تماماً /أجوب الليل في واضحه النهار" (ص ٢٩)، فيتمسك الشاعر لتفلاتات من هذه العممة الليلية بالحلم: "كي أفتش عن توقيت مسري للحلم/وكي أشد الشمس بالحيال/ إلى شفق مل الغروب/.../حتى يتبع الرقيا في أروقة الظلام" (ص ٢٩)، وأتذكلك ينجل صبح الشاعر، وينفلت من الليل بشد الشمس بالحيال إلى الشفق، وبالتالي يخرج الشاعر من رؤيته الضيقة إلى رؤياه الرحبة أو تعيش النهار في الليل، وكان الشاعر يبحث عن الصفاء المتقد في عالم شديد الحلكة. ومن خلال هذا الشد الجازي للصور يتردد الشاعر ويصنع في وجه العالم ليموش علامات اغترابه على الطريقة الكافكاوية، إنه يوجه اهتمامه للأخر/الشعراء، ويلوذ بذاته ليجتر ما فيها من أوجاع الوطن، لأنه لا يعيش بمعزل عن جذوره المتخلفة من الوطن، كما في قصيدة "نحن عسكري أغنية عاطفية، حيث يرتفع صوت الشاعر بضياء أشيائه، والضيق هنا ليس ذاتياً، بقدر ما هو ضيق الروي التي تجعله يعيش حالة تمرق على مستوى النظرة إلى المالم: "لم أعد أعول على القلب كما كنت/والعنان تركتها على رصيف الحرب/تتمثلان حقداً/على أشباح المجد الذين تقرأ صمغيتهم/إن نضرة الأخيار/وهو يفتشون زهرتي/بعض بلادي" (ص ٨٦ و ٨٧).

وبين المسايي ودنقل لم يتغير الوضع

كثيراً، بل تضاعف وانهار أكثر، ولم يبق سوى موت الأمل، لذلك يطعم المسايي إلى ما هو أبعد من الواقع، لأنه يرنو إلى تحقيق المعادلة الصعبة، تلك التي يريد فيها أن يجعل الواقع مفرراً والشعر واقعاً، لكن الواقع لا يصفه في تركيب الصورة، فيتمطي صهوة الحلم: "لم أجبه لأدع الششوارع/في انتظاركم/أو أوزع عليكم/أزهار قصيدي/أنا مثلكم متوجس بأحلامي" (ص ٦٧).

وعليه، يفسح الديوان عن حوارات خفية تستقصي بهدف إزاء وتويع التجربة ولورة الرؤية واستتغاف الحواس والوعي للاستزادة من المعرفة والنهل من حياض المسوسين بالألم، حيث يتوحد الشاعر معهم في القلق الوجودي، خصوصاً وأن ما يوجدتهم جميعاً هو الاحساس بالاغتراب في عالم يتشبا بسرعة مهولة، وباستراتيجية التماس يتم توسيع فضاء النصوص في حوارية جميلة مع نصوص أخرى تمنحها أفقاً جديدة، تنمو فيها تجربة المسايي وتتسع وتشمل فائوس الذاكرة وتلبس الخيال.

خلق المسايي في الديوان متخيلاً قادراً على استيعاب تجربة الاغتراب الشامل و تغمها، حيث اتجهت إلى الكتابة الشعرية بوصفها إجترارها لشعرات اللغة إسترراتيجية نصية تكتب فيها الأنا الشعرية في علاقاتها بالأشياء والعالم في تنازع خلق بين الذاكرة وقوى التخيل خارج حدود النمط المألوف، "أن يطلتي صولك / لي ليل لا يبرني، /أن تنحدر للفة/ إلى هاوية قواميسها، /فذلك لأنني مرتبك، بوجودي" (ص ٢٥)، ومن هنا يتخذ الخطاب الشعري في الديوان في بعده التخيلي طابعاً خاصاً فالشاعر بأهواه وحواسه تسهر غواية الشعر لذلك يتخذ الشاعر من الخيال ذلك الوسط الذي يربط بين المجرى والمحموس، ويستدعي الكائنات إلى الفضاء الشفوح على الطبيعة: "باب، و يدخل الخريف/كي يشرب شايا منضوعا في عز الخريف/باب، ويخرج الصيف/ من حديقنا" (ص ١٢-١٣)، الأمر الذي يعطي لذات إحساساً جميلاً، ويسمفها في تركيب وجودها النصي بواسطة الخيال الإبداعي الذي يتخذ ماذته من الذات واليومي والطبيعية، وهو ما يتبدى في كل شعر اغترابي، لأنه معور الذات المعلقة حيث تلجأ إلى الهروب من قسوة واقع خارجي، يصبح احتمال أكثر من أن يطاق (٢٧)، فالمسايي لا يحاكي المذكرات،

بل يؤلف بينها، ويميد بنائها وتشكيلها لاكتشاف تلك العلاقات التي تقرب بين العناصر المتضادة، ففي قوله: "الغامضون من حـسولي/يلغظون دخـانـ شعـوبهم/ويخـلون أعـتاب الكـام بوقاحـة/ في لحظة الصبـب القصـو/ وأنا الواضح تمامـا كـبـابـي شعوبهم، الدخول، أعتاب الكاس... الأيام/... (ص ٤١)، تبدو هذه الصورة، حيث تتحول مدرجاتها (الغامضون، دخان شعوبهم، الدخول، أعتاب الكاس...) تعبيرا من الإحساسات المتضادة التي تجعلنا نصاب بالدهشة إزاء مثل هذه الصور، في سبيل الإلمام بجوانب اغتراب، إذ إنه يخل لنا الأشياء التي لا نعرفها عن طريق ما يمررها من مدرجات حسية مألوفة، فيتصالح مع عناصر عالم ويشكلها وفق صيغة جديدة، وهكذا يندو تعبير الشاعر عن عملة الداخلي ممكنا، هالداً بإمكانياتها الغفيرة والقصيرة تكون في بحث مستمر عن أقصى تجل لها كتشكيل وصورة حركة فعل الحياة، وهو ما يجعل التواضع صعباً بين الشعر والحياة في ملفوظات الديوان، لأن لغة الشاعر لا تكاد تتأرق في الطبيعة إلا لما، لكن ليس في بلدها الرومانسي الضيق، وإنما من منطق تبشير الذات بظواهر مخيئة في حياتها بحثاً عن منطق الصفاء الأول، يقول الشاعر: "لم يزل خـوفـها بـحـرسـي/ من زلة فـوق أرضـة/ تـمـرـكـها الـريـاح/ ولم تزل عـينـها تـسـمـان بالفرح/ وهي ترائي مـقـبلـا من أيمـا جـهـة/ من سـبـح كـسـرها الـرعد/ أو من ليل تـعـثر في نـصـفـه النـجم..." (ص ٨٥)، وهنا تظهر قدرة الشاعر الشاعرة الشافعة على اقتناص المعاني، فيخلق العناصر الطبيعية من مادة خياله، ويخضعها لما يتوهمه حتى تتخبط في أحقادها اليومي، ومن ثم تبهرنا عن دواخل نفساني، وبهذا يصبح التعبير ممارسة إنسانية أكثر حيوية في بوحه لقول أروع الحقائق، إذ إنه صوت الكونية المتجلي جمالياً، لأن استنصاء الذات في اغترابها وأحلامها وعشقها لغاية الحروف لم يعجبها عن التفاعل الخلاق بين مشغولات اللغة والصورة والإيقاع، في وحدة متناغمة وهي تعبير البنيات المعرفية والوجودية نحو توحيد الذات بالموضوع، والواقع بالعلم: "أحيانا أصبح هدفا/ وأنتى عرفة في مصصلة البريد/ وأحيانا أصبح زجرا/ يفترقا في الصباح/ ولا أدري إلى أين يذهبان/ لكنني في المساء/ أصد الأول/ عن سريري/ وأحيين الثاني/ في دولاب الثياب..." (ص ٤٦)، إنها، فعلا،

وشاية شعرية يتخذ منها الشاعر وسيلة لشعرنة الحياة واحتضان طفولية تعلق دعمتها وكل شيء يندز بلغة الاغتراب، فيتميز الأسبقية لموالم الذات الجوانية في طبيقاتها السرية بما تشكله ذات الشاعر من ملاذ في هذا الوجود الرهيب، فيقيم الشاعر داخل ذاته أو خارجها، وهي تجربة تكشف المايشة الحسية للشاعر لعالمه وعناصره. والشاعر وهو ينتج خياله الشعر يبدو المجرى المتصل بالانفعالات من خلال أعراضه الحسية أو هيئاته وأحواله المتعلقة به: "أجوب الليل في وأضحة التهار/ كي أفتش فيه/ عن توقيت سري للحلم..." (ص ٢٩)، فيخيل الأشياء المحسوسة بألفاظ دالة على خصائصها المحسوسة، كما يخل المجرى بمدرجات حسية مرتبطة بها، الأمر الذي يجعل الدلالات التي الديوان يقوم بوظيفة تحويل الأشياء إلى تجربة حسية تتمظهر من خلال قوة الانزياح كطاقة باذخة لتوليد القرائي للمتلقي، لأن القراءة الأولى تقربه وتحزفه إلى الثانية ولم جراً... حتى حصول درجة البري الجمالي، الخيال في الديوان يحمي من الوجه المظلم للزمن بهيكل سيطرته متفاداً لصالح الزمن العلمي المفتوح على الذاكرة الشعرية في أزمنتها ومستوياتها المختلفة، حتى يعكس متخيله الشعري مشهداً يومياً موسوماً بالكثير من الاغتراب والضياء، ومن هنا قوة التخييل ونمو مستويات الرؤية وتخليق المعاني في صيغ تأسلية متحركة بنفس درامي رغبة من الشاعر في الإمساك بما يصعب مفقوداً وضالاً عنه بفعل الانشغال اليومي، الذي يلبي الأوجه العاصفة للأشياء أقمعة الزيف، ولعل ذلك جلي في تصويره للمتمسول بتمثال يرتفع في الزخام ليشيد مجد يده من وطأة الانتظار (ص ٥٧)، أو في قوله: "...والبينان تركتهما على رصيف الحرب/ تملآن حقدًا/ على أشباح المجد الذين تقرا صحتهم/ في نشرة الأخبار/ وهم يـنـصـتـانـون زهرتي/ بمـحـض بـلاـدي..." (ص ٨٦ و ٨٧)، وهكذا يمسد الشاعر تشكيل المفاهيم المجرى كالاغتراب والألم والصبر.. تشكيلاً يعنه بدا مادياً. ومتخيل الأشكال يصاغ في صور يتم بناؤها على التوليد الدلالي، الذي يقوم بالتطعيم العضوي للنصوص، ويواسقته يقدم جدلية الموقف والرؤيا، كما يقوم

على مستوى معماري مبني على حضور المعاني واتصالها وتمثلها الفني لتجربة الشاعر القادر على أتمنة الجمادات، فترى الحقيقة على بالشروق (ص ١٠) والانبور تقطر منه حبات الأرض (ص ١٧) والندليب يولج منقاره في فضول الشاعر (ص ٧٥) والناي يوظف المنبر (ص ٥٥) والشاعرة مصنوعة من رغو الكلام (ص ٥٨) والشاعر ينذر للوطن مسلاً معقوداً بأحشوان العذاب (ص ٨١) والحقيقة تزهز على القبور (ص ١٠٠) والشاعر يرتاد، إذن، عالم الصورة بخيال محلق ورؤية مختزنة بجواجز الزمان والمكان من خلال قدرته المميزة على التشكيل والتفكير لكشف عن دقائق النفس الإنسانية العميقة وأغوار شعورها، وهو خلال ذلك ينص على أعماق الذات ليتحسس موهبها، وتلاحظ كيف يتذكر طفولته الهاربة في النص الأول، وكيف يصور سماءه بني جلدتها وهم يصيرون البسملة صوت عذاب في نص "نحن عسكري لأغنية عاطفية"، وكيف توقع الرافضة إقصاها في رفقة انديك (الندوب) (ص ٥٨)، وكيف أن زماننا يتفنن المشي وراء الجنائز (ص ٨٢)، وكأنها بصور الديوان تتوغل المقطوع وتحتوي الانهيار في فضاضات الاغتراب الجريح والمخرج في حلمه الغائب، دوماً، في عالم ينذر بالفجائية ويبدو إلى اليأس، فعنى الشعر ذاته لم يصلم من إفساد هذه الميموقية الجنائزية، إذ غدا مقفراً في الزمن الرقمي: "أما يزل الشعر كشفا/ أم قد دفتته برق الشاشات؟/ كأنه غريب/ يدخل البهت أخيراً/ هارباً من مرافض الشباب/ ومن لغة تصنع حبرها/ في قصائد النسي/ وفي بريد المهزمتين...، وكأنك تشي نلته بين أفكار" (ص ٧٢)، حيث يفقد الشعر القدرة على العمق الروحي للاستجابة، لأن المنجز الإلكتروني غير قادر على إعادة زمن الشعر الحقيقي، والشاعر في الكثير من صورته يبدو هائماً حدود التطاق مع الواقع الخارجي للأشياء، فيلغي، بنعام لذلك التحليل بالمقوسات البنيانية كالتشبيه والاستمارة... لأن صورته تراعي المنطق الداخلي في حركة النفس وخيالها الحسي، فيقيم الشاعر علاقات بين أشياء تمتلك أشكالاً لا نهائية، فتتسلل المعاني، فتصوره، مثلاً، للرافضة يستقصي من خلالها مجموعة من المعاني "إخفاة قوامها، وظيفة أعضائها،



موقف الآخرين المنتهزين...، وبالتالي يمرر من خيبرته، فلا يرى في الحياة سوى التفاعلية والعدم، مما أكسب غريبتها الروحانية صفة الكائنات الحسوسة، فاللغة تشرط عظمى الغروب (ص ٨٠) مثلاً، وظيفة الشعر في الديوان تعبيرية بالأساس، كونها مشحونة بالمشاعر والإحساس والدلالات، وهي أيضاً صياغة جمالية تمنع المعنى شكلاً حسيماً كي تمكن حواس القارئ من التفاعل معها، لذلك فهي عند المسايي، على غرار شعراء الحدائق، شهدت فتحاً إبداعياً متجدداً بما تكشفه اللغة الشعرية من إبدالات وتحولات للتقريب بين المتناكرات في سياق توجد عناصر الصورة في بوقعة شعرية واحدة، فتبدو أداة لبناء الصافيّة جديدة بين كائنات الـ عالم وأشياءه، حيث تقل نص الواقع إلى نص اللغة، فالقدرة التصويرية تظهر من الطليعة والأشياء التي تمكن مشاهدتها هي محصلة تسمية وزود أفعال لما يحدث للإنسان، وما يتعرض له من استلاب على مستوى الحلم اليقيني، وهو ما يعرض كون التخويل في شعر المسايي يمد مؤشراً فاصلاً على زمته الداخلي القائم على التفرع والانطلاق ضد ما يعلو هجر الزمن في أوجاته الدرامية التي يعي بها حاله: أي: أن/أرعب اليوم يباس الشفاء/بصم الاسم الذي أشرت به/ولا تصهرني/عولة اللغات/وتصر ألفهية البقعات من صدرك/ لأنك نزعتم من أكن السماء/سبائك القمار/ وحشوت الأباريق ببيارق النجوم (ص ٨٠)، فهذه الملفوظات الشعرية تقضي على جسد الديوان ملمحاً سوداوياً قائماً لذات متفردة ومجروحة لم تجد غير كتابة هذا الاغتراب لغزومة التشبؤ وسط هذا المعتل الكوني، لذا يصير فعل الكتابة وسيلة سموم وتحسّر: أهدي الهارية شهيداً/من أرقى/ووسادة من ريش الكلام/كانها لم يبرح خيال المصموم (ص ٩٠)،... لكنني أبداً/سائل أرحل نضوك/في سفينته أصنعها/ من رغو الكلام (ص ٩٠).

والشاعر يقدم رؤياه التخيلية عبر رؤياه اللغوية لعله، بتحريره لهذه اللغة من سكسويتها، فيستعيز عنها بخلق علاقات جديدة بين الكلمات في سياق تراكيب تمتلك ملامح التفكير وخضلة أنظمة اللغة، وهو ما يجعل على تشتت مسطحات الواقع ذاته، لذلك لا ينظم الديوان خيال فيمي رابح، غير أن صاحبه يجمع بين أشياء تفك فكرة موسومة بدنيانية في إسقاطها على

العالم وعناصره، لذلك تظهر ملفوظات الشعر في طليعات إشارية تحمل قوة انزياحها لتجاوز وظفيتها العادية إلى فضاءات مفتوحة، ومن لم تميز أسئلة الشاعر بإيقاعية عالية ترصفها لغة صافية تكون مشهداً متجمجج العناصر الشعرية، ليماش الشاعر أسطوره، بوصفها حالة تمثل للوجود وانكاسها على ذاته، فتغدو الذات هي الأسطورة نفسها، ما دامت الأسطورة هي بحث عن البدايات، والنهايات، وأسلوب في المعرفة والكشف، ومن هنا، تحاول ذات الشاعر في الديوان أن تخلق من العالم وأشياءه علاقات جديدة لا محبوبة مع الحفاظ على أنماها الصافية للاحتفاء بتاريخها كذات تكبد ما له القلق، لتصير رمزا يندو عاقاً، صياغات النص ودلالاته، فالليل، مثلاً، يتخذ رمزا للواقع، ويخلع عليه الشاعر بامضاً (أجوب الليل في واضحة النهار ص ٩٢)، والفجر يوحي بتناقل الأمل (نحن يبعد الكحل إلى فجر/غريبي عن عيني ص ٩٣)، والديوان يحفل بمواطن عديدة تتناقل فيها الكلمات والظلمات حتى ترفع المستور عن بواطن الدم، ومكان الأمل الترسية بالذات، ويهدد يسرق نبض الشاعر بعروق متوجعة تتناقل مع الآخر والمكان في ظل قلب نابض بالدفء والحياة، يباح بكل ما أوتي من خيال وطفولة وصفاء عن الآخر المحطم لتعود الاغتراب لكن هذا الآخر موسوم بالنزول وملتبس بالصمت والقياب خلف ليل تمش في نصفه النجم، ومسب يكسرهما الرعد، وشمس انهكتها متحدرات الغروب، لذلك يفضل الشاعر النوم: أفضل لي أن أنام/ فالأحد البهوض في منبه الصباح/ويأث اللين على الباب/يا إلهي... الحسية من جديد/ومسحة الوفيات/في الجريدة ككل الأيام (ص ٩٤)، وقد يكون من مسهبيل الظن أن نجد لغة الشاعر تحيل إلى التكتيف أكثر، بل نؤكد أن تقع في الفصوص بمعناه الإيحائي تعبيراً عن حالات انفعالية تختزل مواقف الشاعر ورواه في تصولاتها المرتبطة بالقلق الوجودي وبالأمل الضائع وانتهار الأحلام،

وبالتالي جاءت تصومته متوجمة بدشنتها اللغوية الشامدة على الأمل لكائن خارج خسارته، والأشياء يكبر حيناً غير أحرارنا وفجائنا حتى ولو وحدنا غريباتنا، وهكذا يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به من بيني قيمة الغربة والفقد، فيستدعي الذاتي، ويفتحه على المحلي الخاص من الداخل على الكوني القالب فيه، ومن الذاتي ينفذ إلى الإنساني الشامل، فتصير مصافير الوشاية بوح الشاعر وشابته على الكائن مطلقاً، وتندو الكتابة إطلالة على القلق اللاذ في المكان بأقصاه وكواه العتمة.

على سبيل الإثبات:
بهذه الإستراتيجية الكتابية التي حاولنا استجلاء بعض مكوناتها، تهنّص مصافير الوشاية مأخوذة بالتخيّل الذي ينحو نحو استكشافها، وهي مفتوحة بالمسكوت عنه، ناشدة استدراجه من عتمة الأخوار، فتقتح نصوم الشعرية على أسئلة الزاهن، خاضعة لمؤشر الرشح والخلق، فكانت الحميلة تطور في وثيرة الإبداع الشعرية عند المسايي في الأداء وتضمن الحياة الصيفية عبر لغة تزرع حيناً تأثيرها وتستنز مشاعر وتجعلنا نردد جعلها وعباراتها الرقيقة وصورها الأنثوية، بل ونعيش مع كائناته/نصوصه التي صارت استكشافاً لمخيلتنا المحجوزة واستحضاراً للمعنى في ذاكرتنا المنيئة بالشقوق والتصدعات، وهو ما مل إضافة نوعية لتطور تجربة المسايي الشعرية البنية على الصدق الفني الذي بواسطته نهمز الخيال الإبداعي المؤسس على صدق التجربة في المعيش والمرجعي، وبين الخيال المجاني الذي لا ينتج سوى تجربة مفتعلة ومزيفة، فتصير عميقة بتقم محيطات الوشاية الشعرية النقية للمسايي الذي حمل كل الخيبات التي ترسم ملامح وجودنا.

* ناقد وشاعر من المغرب

الهوامش والإحالات:

- ١- عهد السلام المسايي، "مصافير الوشاية"، منشورة ما بعد الحدائق، فاس، ط ١ - ٢٠٢٠، وكل الصفحات المشار إليها في هذه الدراسة منه.
- ٢- تريفان توبوروف: "البدا الحواري: دراسة في فكر ميخائيل باخثين"، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، بغداد، ١٩٩٢، ص: ٩٢.
- ٣- أنور المعداوي: "علي محمود طه الشاعر والائسان"، ص: ٢٢، نقل عن موقع اتحاد الكتاب العرب.

أدب السجون . . وثقافة العيب

سيرة

كمن يقبض على الجمر، تطارد أشباح الرعب، يركض وراء سراب الخلاص، ثقلت كلماته فلا تقع لتبين. تظل محملة بالإحياء، متوجسة، فنانجي الخلاص والراحة إذ تمت الألم، فيبقى الصدى حارقاً رغم البوح، وتعجز أرواح الرواة عن التحلل من عظيم التجربة وكوابيسها، وتزفرها النفس فلا تشفى. هكذا هي السير الذاتية لتجارب المعتقلين والسجون عند المبدعين العرب، تقرأ من وراء سطورها أضعاف ما تقوله، ولكنها في مجملها جنس أدبي جديد له شروط ومواصفات، وتحول كثير منها برامج تلفزيونية جاذبة.

بعض من روى شعراء وكتاب لم نقرأ لهم، ولكن تجاربهم بدت عميقة ومحزنة على الاطلاع من خلال الشاشات، وإن وقف معظمهم عند الحد بين البوح وثقافة العيب ولم يتجاوزوه، فقصرت الرواية الشمسية عن التجارب المكتوبة، وقفوا مترددين عند تصوير لحظات الانكسار بالتعذيب الجسدي المهيئ ثم انطلقوا بجزءهم من أشباحه واكفين، ضاعت للحظات المشحونة بالتوتر والرفض والإنكار رغم جلال الهدف، لأنها تمس "الكرامة الإنسانية ومفهوم الشرف العربي"، الرجولة والعذرية.

عندما شاهدت المناضلة الفلسطينية عائشة عودة في برنامج نسائي على محطة عربية واسعة الانتشار، كانت المذبة تصر عليها أن تتحدث في العسى تجربة تمر بأمارة وهي الاعتصاب، لحظة تسلب كرامتها وروحها وإنسانيتها، والمذبة تلح في يأس لتصمم خبطة إعلامية، بينما يخيم الصمت الراض من عائشة لجمل ما حدث فلا تقوى على مواجهة كل الناس بأنها قدمت "الذمن الأعلى" لوطنها، صمدت ولكنها انهارت وحيدة ويكت بمرارة شديدة في غرفة الفندق الضخم بعد انتهاء البرنامج، وكما لم تفعل بعد تلك الليلة الوحشية الرهيبة، (حسب شهادتها المرفقة بالكتاب).

عائشة عودة رائدة، تجربة وثمنا ودرسا أفادت منه المناصلات والمعتقلات بعدها، حين اظهرن بأن هذا الأمر لو تم لن يعنيهن، فلم يمارس على بعضهن أو ربما تستر على وقوعه، على عكس عائشة التي تفاخرت أمامهم كثيرا بعذريتها ومهارتها فأدرك المحققون الإسرائيليون نقطة الضعف فيها، وكما أكدت في كتابها ويلوم خفي لنفسها.

عائشة عودة كاتبة مثقفة شافعة تميز أسلوبها بالسهل المستوعب وهي تروي تجربتها في المعتقل في كتابها وطبعته الثانية "أحلام بالحري".

لم تستطع أحلام عائشة أن تحلق بها فوق قسوة ما تعرضت له، فهو في الثقافة العربية ينال الشرف، رغم أنها الشرف نفسه، وقد استلب منها عنوة واحتلالاً وهمجية لا تختلف عما يتعرض له أبناء شعبها يومياً أو ما حدث للرجال من أبناء وطنها أو في العراق، ورغم أنها تعرضت لصفوف التعذيب التي لا تقل قسوة عما حدث، ولكن "ثقافة العيب العربية" هي التي تحكم هذه الحزنية فلم تستطع احتمالها أو قبول الفداء فيها. لهذا سيتحمل العربي أي امتحان دون "شره". ليس للمرأة فقط، وإنما الرجال حين يطال التعذيب "مرزهم الذكورية". فيصمتوا أو يتكروا ما حدث من أساسه.

عائشة عودة رائدة في كتابها من تجربة الاعتقال، شفيفة، فاسية، متوهجة منكسرة، لائمة ومفسرة، رافضة ومركبة لحجم التضحية وإجبارها على تقديم ما لا يمكن التفریط فيه في غير ظرف متوحش كهذا.

في كل العالم حين يتعرض النساء لهذه القسوة تحتاج علاجاً نفسياً يصلحها مع الحياة الآخرين. ولكن عائشة مختلفة، لم تلجأ للعلاج، تداوت بالكتابة والبوح فلم يشفها اعترافها المكتوب، ولكن مواجهة الناس على شاشة الفضائية الأكثر انتشاراً، غسلت جراحها بمطر كاو فيكت وحدها كما لم تفعل في ليلة الرعب. إصرار المذبة على سبق صحفي كان التحدي الأكبر للحديث في "المسكوت عنه" حين يقدم اللوطن. لهذا كانت شهادة عائشة عودة في صمتها أبلغ من كل الكلمات، وهي التي ظهرت روحها وأعادتها عروس النيل التي تقدم قريانا من أجل الآخرين دون أن يمس كل ما حدث طهارتها ونقاوة الروح فيها.

نبيل الأطرش

القاسمي" لونا فريدا من القدرة على اقتصاص قيم التحاكي بين الذات والمحيط، وتصوير التصادي بين أزمة الفرد ودينامية التحول الفضائي، وذلك عبر إضمامة من الخصائص الصنفية التي تتعاضد إلى قيم الأنثوي؛ بدءا بموضوعة الحب ووظائف التفاعل بين ثنائيات: ذكر/ أنثى، وانتهاء بإبعادات اللغة التشخيصية لقيم الفؤاة والاستهواء، بحيث تكاد تتحول مجموعة "صمت البصر" القصصية المصادرة مؤخرًا، إلى سرديّة باذخة لتناظر الأصلين: الماء و"الأنثى"، تنكزنا بتجارب قصصية وروائية ساحرة استبطنت جدلية الإحالة بين الماهيتين، ذلك ما نجده في: "إنانة والتبر" لحلم بركات، و"صنوب البحيرة" لحمد البساطي، وكل الأنهار" لمحمد طوبيا، فضلا عن عشرات القصص والروايات والسير والأفلام السينمائية.

والحق أن "علي القاسمي" في اصطلاحه لمثل هذه المادة الصورية كان يستند على مرجعية أسلوبية أحكم إرساء مرتكزاتها النوعية رواد القصة القصيرة في مصر والشام والمراق، ممن امتزجت في تجاربهم سمات الواقعية بالتضمين الرمزي، وتداخلت في أعمالهم خصائص الوصف التفصيلي بالوقفات التأملية بالتعبير الشعري الشفيف، واتسج في نصوصهم التكوين المجازي الممتد بالإبعادات التجريدية لتقنية تهاد الوعي، بل إننا نعتقد، في هذا السياق ذاته، أن كتابات "علي القاسمي" القصصية تكاد تشكل تطويرا لحالة تعبيرية فريدة في القصة القصيرة المراقية هي تجربة "ذي النون أيوب" رائد الاتجاه العاطفي، الذي شكلت إبداعاته القصصية مع إنتاجات "شاكر خصبالك"، و"تزار سالم"، و"عبد الملك نوري"، و"عبد الرحمن مجيد الربيعي" ... وغيرهم المشهد الإبداعي القصص في العراق بدءا من منتصف القرن الماضي، والظاهر أنه بخلاف ما كان عليه الأمر مع مختلف أصوات هذا الجيل الألمي، من مبدعي القصة المراقين، من انخياز لأسئلة الحدأة الأدبية وانخراط في النقاش السياسي والقومي، ويحت دؤوب عن استحداث أشكال سردية جديدة تستوعب قضايا الواقع الاجتماعي والفكري والجمالي، فإن نصوص "علي القاسمي" ظلت محافظة على قدر كبير من التراسل مع أنماط التشكيل القصص الكلاسيكي، سواء في رسم مدارات الأزمة الفردية، أو وصل نسج الفعل الدرامي بمتاليات صورية تتصل فيما بينها بصلات

الأنثى والمرآة

قراءة في مجموعة قصص:

"صمت البحر" لعل القاسمي

د. شرف الدين ماجدولين *



في القصة القصيرة كما في السرد الروائي والسيرية، تطلع قصدي إلى إعادة تمثيل الشخوص والمنازع والهويات انطلاقا من بنية تماثلية خاصة مع المحيط الدنيوي، وتشوف إلى استكناه قيم التناقض والتوتر الإنسانيين بالإحالة على القضاء الحسي الحاضن، وسعي إلى موازنة أصدا الانفعال الإنساني بتحويلات الزمن والذاكرة والعلاق الاجتماعية.

المجازي، ورصد مقامات التناظر والتناقض بين الحمي والذهني، والفرد والمشارك، والخاص والعام، في التجربة الإنسانية. في هذا السياق تحديدا تبين تجربة القاص المراقي (المقيم في المغرب) "علي

ولأن هذا الضرب من المشابهة قد ينطلق من التفصيل الذاتي الجزئي ليطول للنسق الوجودي العام، فإن الكتابة القصصية تكاد تضحي لعبة شديدة التعقيد لاستعراض مهارات التشخيص

التداعي والنمو والامتلاء يساعده في ذلك اختياره للمعبري التاهل من التراث السريدي، والمتفتح على التجارب القصصية العالمية ذات القيمة الرمزية الثابتة. لذا لاغرابية أن تتزامن إصداراته القصصية (رسالة إلى حبيبتني ثم صمت البحر) مع ترجماته لروايات القصص الأمريكية، وأن ينقل إلى العربية أحد أبرز الآثار السريدية المعاصرة. هي رواية "الويسمة المتقلبة" لإرنست همنغواي، بالتناظر مع اتجاهه الفني الذي بات أثره واضحا في ما أنتج من قصص، مما أفرز بناء أسلوبيا أصيلا يتسم بالدقة في الرسم بالكلمات والابتعاد عن عوالم الرمانات المحلية، ترويضهما أرويسه في التخصيص وشفاطيه في نقل الآخر.

تطوي مجموعة "صمت البحر" على اثنتي عشرة قصة، يصل بينها قطب موضوعي واحد، تتنوع تصنيالات باختلاف النصوص القصصية المتقلبة: هو الأثني والآخر، وفي تلافيف العلاقات المتشعبة بين الطرفين تتخيل الصور الحميمة والتجريدية عن اختراقات الفرد المعاصر ونفيه، ويصير تواصله مع محيطه الإنساني، كما تتمثل إلى ذهن دلالات الانكسار والفجر المجهز بآراء العلاقات حب، لتتحول هذه الصاطفة مع توالي القصص إلى شعور متلبس، بل أمل، في زمن موحش كل ما يؤثله بنشر الضغام. من هنا كان الاختيار السريدي للقصص، في رسم صور الأثني على صفحات المرائي المائية، رهانا لأضياف يختزل التباعد توحيد الأثر السوري في بنية القصص الفردية، بعيدا عن الانطباع الموضوعي المباشر، مما يجعل من الصور الفردية لشخصيات: "الصمت"، "المصاهرة" والغائبة" والشامسة" والفتاة الفريرة" وعارضة الأزياء" متداخلة ليرصد وجيب الانكسار والفتقدان واستحيات لحظات "الخبيبة" والصمت" والهروب" المتلاحق، كما الطير في مفازة الرمال.

هكذا يمكن أن نقرأ القصص المتعاقبة في مجموعة "صمت البحر" بوصفها تمثيلا للولع الأثني بالمرايا، وبيننا التنازم الفطري بين الماهية الأثنية والجبية المائية، سواء في "الصفات" التي تهلل من إحياءات المظهر النسائي معاني: "الشفاطية" و"المذوبة" و"التدفق"... أو في "الأحوال" التي تقرن الانفعال العاطفي بالوظائف والدلالات المائية، حيث يتحول التعلق بالأثني إلى لحظات "غرق"

تبدو تجرية القاص العراقي "علي القاسمي" لونا فريدا من القدرة على اقتناص قيم التحاكي بين الذات والمحيط، وتصوير التصادي بين أزمة الفرد ودينامية التحول الفضائي

و"اختناق"، ووصلها إلى "رواء"، ونأيا إلى "عش"، و"إنسانها" إلى "ترقرق عذب" وذرهما للدمع إلى غسيل للمعج... يقدر ما يهدي الصمت المنبثق من خلفية التثاني بين كيان الأثني ومقابلهما الذكوري شبيها بانفلاق الماء على سره الأبدى.

في صورتين متقابلتين من قصة "صمت البحر" يلتجئ السارد لتشخيص ملامح الانقباس العاطفي المطبق على علاقة الأرملة الحسماء بصديقها إلى سوازنة حالها المصيرية بعالم الوجود المائي المتمد أمامهما دونما قرار ولا حد، وتكرر في الصورتين مما الصيغة التمثيلية ذاتها لتختصر للفنّي السوري في القصة ككل:

يقول السارد على لسان الأرملة: "ما من مرة خرجت معه لمجرد النزعة إلا وشمرت أني أخون المرحوم زوجي، هبطير من شفتي الكلام، وأبقى صامتة صمت هذا البحر، وفي أحشائي أنين وفي أعماقي صراخ" (ص ٩).

لم يرض في مقطع لاحق على لسان الصديق:

"ما نحن بيقفنا الصمت مرة أخرى، لا أجد ما أقوله لها، ولا أسمع منها ما يبعث الأمل في النفس. ها أنذا معاصر بصمت البحر مرة أخرى، ما الذي جذبتني إليها؟! شك أن الحزن المتخفي من عينيه لا مفعول السحر علي... قرأت في مرة أن الحب، في وجه من وجوهه، يمثل حاجة الإنسان إلى الإنسان" (ص ١١-١٢).

يشخص الحدث المركزي في هذه القصة انشلال التواصل بين الشخصيتين، فبعد لقاءات متكررة يفشل كل منهما في استهواء الآخر، وتدرجها تتهدد خيوط

الكلام، وتتسع فجوة الانقباس، وتتخيل ظلل هذا الاستبعاد الجذلي عبر لوجتين متقابلتين من المنولوج الداخلي حيث تتشكل سريدي شفاط لتفاصيل الإعاقة: إنما يوجد لتزكية الحسماء المائي "استمرجة الصمت". لا وجود لتفصيل عابر أو إضافي، والأشياء كلها تأخذ مداها في تأثيث مساحات اللاجسدي المتداعية كما الأمواج البحرية المصطفية.

ولأن للمساءلة لا تقتصر في اللحظة الوجودية العابرة، وإنما تطول النسق السريدي جملة، وتتفعل في جوهر الأزمة داخله، فإن صورة المرأة المائية تتجاوز حدود المئتي التشبيهي الجزئي إلى الكون السوري الجامع في النص، وتضحي من ثم عصرا تكوينيا جوهريا لفاعلية التصوير والأداء الدراميين، بفهر إدراك وظائفه لا يتأني النفاذ إلى عمق المسألة الجمالية في القصة، بل ويصير تمثيل طبيعة الرؤية الأوسع بين تقاضيل الصور المنجزة في مجموع قصص "صمت البحر"، من هنا يجدر بنا النظر إلى مقارنة حال "الاتواصل" بـ "صمت البحر" -في القطعين السابقين- بوصفها توجيها لمسار الإحالة على الأحوال المائية المعاكسة لصفات الاضطراب والتهويش، وكشفا للبعد التضخيمي الرمزي لعلامات انفلاق الفردية وموضوعي التمدد.

وفي قصة لاحقة بعنوان "الرسالة" تتجلى وظائف المسألة بين ماهية الأثني والإحصاء المائي، في تفاعل جذلي مع مكونات الوصف والحوار والاستبطان الذاتي، كما يبدو للمعجم المائي مهيبان ثانيا السرد، موجهها للعلاقات الحضور، ملونا لسلوك وانفعال الشخصية المركزية، والنتيجة أن التفاصيل الحديثة لأطوار الانتظار، والتشويق في "رسالة الحبيب" تصير أشبه ما تكون بلحظات "عش محبوب" تمارس فيها وظائف: "البحث عن الرواء" يقول السارد:

كان يصلي صلاة الاستسقاء عدة مرات في اليوم يستقر تلك الرسالة. كان يمارس مسح أبيض بالكلمات، لعل الكلمات الحاضرة المنطوقة تستمرير الكلمات المكنونة، كما يقذف الرعد بالمطر. ولكن في كل يوم كان البريد يمرغ عينيه وقلبه في وحل الخبيبة والأمسى، ويسلمه إلى كيان جديد يبدله بلا رحمة. كان يتخيل تلك الرسالة يمامة تخلق في السماء، ولا تمسحها التلال ولا الجبال ولا الحدود. وعندما تلتاق نظائره تتوحد أنهار المغرب





والمشرق، تتجمع النايك والمصبات، تتهاطل الأمطار، تخضر الحقول، وتكثر الفلال... (ص ١٦).

إن غاية الصورة هي تشخيص حال الانتظار، ونقله إلى حيز الحسي، ومنحه وقعا دراميا مفعما بالتوتر، ولما كان الحسي هنا يتعلق بتقويم جديد للمثالي فإنه لن يستهدف التحديد أو التخصيص المذهنين فحسب، وإنما سيرمي إلى الإفاضة البيانية التي تصل الجزئي المتعلق بالصورة المفردة -في نص "الرسالة"- بالتركيب الرؤيوي الممتد، حيث تتلاقى أبعاد الناي بدلالات الجفاف والمقم، وتقترب مساعي الوصل بالاستمقاء واستزلال المطر. وسرعان ما تنتقل ماهية المطر في الصورة، من الحضور كقرينة تمثيلية لازمة للموضوع العاطفي إلى لعبة لتكوين الأسلوب، وقاعدة للتأليف والتشكيل، ومرجعية لتقرير المعنى، تحيل باستمرار على الأهواء الأنثوية بقدر ما تشيع نفس الربيع وظل الرواء.

وليس من شك في أن هذه الصورة، ومثيلاتها، تنمض في السباق لإثبات جدل المكونات الأسلوبية، ويهان معيها الدائب إلى التماهي في أفق مجازي موجد يرتكز على قاعدة "المرأيا الماثية"؛ ذلك ما يتم ترسيخه بأطوار في مجمل قصص المجموعة، التي تقدر النشأة الأنثوية برحيم الحياة في قصة الأستاذ والحسنة (ص ٣١)، ويستدعي المطر أحاسيس الدفء والحنان في قصة الكاتب والمسافرة (ص ٣٥)، بينما تتحول كلمات المنزل في قصة "أخضر العينين" إلى ماء حياء ينساب إلى القلب "مثل انسباب أمواج البحر" (ص ٤٢)، ثملا كما كان إيهام الفادة السومرية في قصة "إنه الربيع" الواعدة بروي حقول الروح "بخير الحياة حتى تصبح خضرًا كالزرد" (ص ٧١)... إلى غير ذلك من تفاصيل اللوحة الماثية العاكسة لأسرار الفؤاد والاستهواء الأنثوي، التي لا تكاد تغيب في أي من مشاهد الوصف والتصوير القصصية في مجموعة "صمت البحر".

يبد أن خطة الماثلة تمثل أوجها حين ينقل المصادر من بنائها على مستوى تفاسيل الحوار والوصف الجزئي والوقفات الشاملة المابرة إلى جوهر الحيك المبردي، وذلك ما نقف عليه في قصة رسالة إلى فتاة غريبة حيث يتحول المطر إلى خلفية لتطور الانفعال الحسي والمعنوي للشخصية، كما يصير خيطا ناظما لإيقاع الحدث، وقاعا للآزمة الداخلية للذات الماردة. والنتيجة أن

رسالة الفتاة الغريبة لحبيبها الغائب، تتخذ شكل تدفق عاطفي، شبيه بفوران النهر؛ صريح أنه يمتلك مجمل مقومات الحكي الدرامي من استبطان للمشاعر، واستدعاء للألاع للشخصية القائية، واسترجاع للأحداث المركزية وطيدة الصلة بفحاضات التلاقى بين الشخصيتين، إلا أن ترأس البوح يتم ضبطه على وتيرة الانهمار الماثي المستمر في الخلفية الذي يضعه مركز التصميم والتوتر في صور الرسالة ومقاطعها.

هكذا تظالمها، منذ الفقرة الأولى، إشارة واضحة إلى رمزية المطر، لتستمر مع كل مقطوعة تجد نفس الحكي، يقول المارد:

"حبيبي، ما كاد استأذنا يبدأ الدرس اليوم حتى هطل المطر... نزل المطر، في البداية قطرات قليلة متفرقة جادت بها غمائم بيضاء... ثم ما فتئت تلك الغمام أن تحولت إلى ضيوع أدكن لونًا وأشد كثافة. وما هي إلا لحظات حتى تعجز الرصد ولح البريق وانهمر المطر بغزارة." (ص ١٠١).

الأكيد أنه منذ البدء (مصرار على التخرج، وتلويع الإيقاع الذي سيضخه الانهمار المائي، وتلميح إلى وتيرة التصعيد الدرامي، وكأنما يتعلق الأمر بتهيئة لنهن القارئ لاستيعاب تدراج مماثل في إيقاع الاصراف بمذايق الناي؛ مما بين السؤال والمصاب، والاحتجاج، ووصف شواهد التعلق المحموم. في ترأس مجازي متناغم مع صورة التدفق المطري الذي يتدنى صامتا ثم ينتهي صاخبا، مزجرا. وفي كل مرة

يستغنى فيها طور من أطوار الموقف الشموري، في مسماء إلى الانطلاق والتحرر، تصعد رمزيه المطر إلى أن ينتهي الأمر إلى لوحة التوحد والانهمار حيث يغسل رذاذ الغيث المتسكب جسد الفتاة ورسالة حبيبها، في صورة استمرارية زاهرة بالإيهام البصري:

"خفت حدة المطر... وانتهزت ركن خيملة من خمال دقيقة، واختبأت فيه، اختلت بنفسي، لا لأجف ملائسي، وإنما لأقرأ رسائلك التي لم أقرأها والتي ما زلت مسككة بها في يدي... حدثت فيها بيد أني لم أستطع قراءتها، ولا سطرًا واحدًا منها، ولا كلمة مفردة فيها، فقد أتى عليها المطر، وسال حبرها، واختلطت حروفها. لقد غسلها المطر غسلًا، بحبيبي، ولم يسمح النور مع عيني" (ص ١٥).

تجلي الصورة مرة أخرى أن للمطر عنفه ولبلاغته، مما، عنفه أنه يفجر في لحظة واحدة، وجيزة -غير حسية بمعنى ما- كل عنوة الانهمار، تمامًا كما يستدعي لقاء الحبيب كل لحظات الوصل الهذلية وبلاغته أنه يمتلك القدرة على اختصار التفاصيل وقول كل شيء في أن مما. ولقد كتبت الرسالة / القصبة، في السياق الحالي، برغبة مجازية حال الحصار، وكسر حاجز الصمت، كتبت بلوعة البوح، واستجابة لنزع الكلام، لذا كانت مصطنعة بوجهي الفزع مسكونة بنسج المطر وشفافيته، وجاءت صيغاتها تظهريية، بطعم الموت والولادة، يصف المطر من القيم ليستمر في الماثي، مفضلا الإحساس المتلبس ذاته، مزجيا من الفرح والقدان.



تلك كانت بعض عوالم الجسد بين: الأثنى والماء، الأصل والمرايا، هي مدارات التصوير القصصي لعلي القاسمي في مجموعته الأخيرة: "صمت البحر"، عوالم تقال إلى حد كبير في استبطان الماثلة بين الكيانين وكشف القيم والأحاسيس المتقاطبة التي تتجبر بين الذات الأنثوية وآخرها النكوري حيث تتشكل المعاني والزوى المقترنة بنسج العلاقة المتوترة بينهما بنسج الوجود المائي وتلتبس بهيئاته وصفاته وأحواله؛ زمانًا، وقضاء وتضايلا فيزيقيا، ويصير "البحث عن الرواء" هو الحقيقة الحيالية الوحيدة التي تتخذ بدا سرمديا يكسب المحيط دلالاته الإنسانية، ويبدد الشعور الضابط بالمقم واللاجدوي، لعبة بلاغية متقنة الحيك تلحج في شد القارئ إلى ذاكرتها السعوية.

يصير "البحث عن الرواء" هو الحقيقة الحيالية الوحيدة التي تتخذ بدا سرمديا يكسب المحيط دلالاته الإنسانية، ويبدد الشعور الضابط بالمقم واللاجدوي. لعبة بلاغية متقنة الحيك تلحج في شد القارئ إلى ذاكرتها السعوية.

بين روايتين ..

منذ صدورها قبل سنتين ورواية "شيفرة دافنشي" لدان براون تعيد إنتاج الجدل حولها، في مناخ ارتقى في كثير من الظروف إلى درجة سامية من الرقي حين احتكم فرقاء الرأي إلى الحوار، رغم تعرضها لنوابات الدين المسيحي ومسلماته، ويلوغ لعب التخيل فيها مناطل يحظر إطالة الوقوف بها.. ولعل احتجاج الراهبة ماري ماكيل كان ذروة الصراع، عندما اتجهت في صلاتها للحصول على عون إلهي لوقف تصوير فيلم يستند إلى الرواية ذاتها. وحين لم تكمل صلاتها بالنجاح امتعضت أمام الصحافة قليلاً؛ عندما يأتي يوم الحساب وأكون أمام الله ساتمّن من القول بأنني على الأقل حاولت، وإذا ما تجاوزنا قليلاً "فقه" التوثيق الذي اعتمدته الرواية (رغم قيامها بالأساس على الخلط بين الحقيقة والخيال) فإن مسار الحوار وإن شُرخت المجتمع المسيحي في العرب من رواية قراءة الرواية التي بيع من نسختها الأصلية فقط أكثر من عشرة ملايين نسخة.. لم تمض بعيداً؛ أوساط ليبرالية مسيحية تقبلتها بوصفها عملاً أدبياً يمزج التاريخي والسياسي والديني.. وأوساط محافظة ترى أنها تستند إلى "أخطاء" لاهوتية.

لذا يبدو من الصعب الانحياز للرواية؛ فهي تنتمي إلى النقد الذي يبداً عادة بالدين. وهو لقد تنقصه البراءة غالباً..
لكنها، وفي أشد روايا الاختلاف، تبعت الغيبة على ما أشاعته من حوار سلمي، حتى وإن تعرّج في أودعه القضاء طالما أن الحجة أساس الفصل..

وهي بما أحاطها من هالة تشرق كثيراً عن رواية سلمان رشدي قيل أقل من عقدين.. فالرواية التي اعتبرها رجال الدين المسيحي في العرب "آيات شيطانية" خاصتهم، فهي وإن أثار استياء هناك، لكنها لم تذهب بهم إلى حد تهشيم بيوت الزجاج، وكسو منطقة الحوار يشظايا حادة..
بعد أقل من عقدين على "رواية" آيات شيطانية، لم يدرك الشرق بعد، على ما يبدو، إنه ما زال يقفز عن خطوات منع المنكر. ويمضي إلى آخر العلاج في أول الأعراض. ولعل الكثير من أوجه رد الفعل على الرسوم المسيئة للإسلام ذهب إلى ما هو أبعد من الكي.. حينما بدت أصوات العقلاء الداعية إلى الحوار همساً متأخراً مثل يث رديء يسبق فيه الفعل.. الصوت.

وقفة مراجعة بسيطة مع ما وافق رواية "آيات شيطانية" الخيالية نجد أن الرابع الوحيد كان سلمان رشدي؛ الروائي المصور الذي لم تزججه، بالناكيد، فتوى إبادة دمه، طالما أنه

أصبح في ليلة قبل ضحاها عالمياً تباع كتيبه ملايين النسخ ويأضعاف ثمنها، بعد أن كانت مكسدة في المكتبات مثل بضاعة أصغر من حسابات السماورة!

وأكثر ما يؤلم أن تبقى الفتوى سارية إلى الأبد، ويتم تحريكها بين حين وآخر لأغراض سياسية تشرك فيها أمة كاملة في تكتيك بالئس.. مقابل حجة الغرب، وفي بريطانيا تحديداً التي يعيش فيها الروائيان دان براون وسلمان رشدي؛ الأول يقف أمام المحكمة، فيما الثاني، الذي هو أقل شأنًا، بلا ريب، ينعم بصيت فتوى "استجدها" بكتاب يساوي ثلاثة دولارات! بين روايتين تتسع مساحة الجدل، لكنها لا تعني أبداً الانحياز لنموذج دون آخر بقدر ما تعطي مؤشرات لأغراض "البحث الأدبي" فيما بدت عليه الصورة التي وضعت في كادراها رواية "شيفرة دافنشي" أمام نوعين من الحكم، والصورة التي وضع الشرق، كله، فيها أمام متهم ينطق بالحكم!

لقد وجد الغرب في تشابه الروايتين (رغم الفارق الفني) وظروفهما، وتدايعتهما، فرصة مجانية لأن يبدي للعالم أجمع تسامحه ويؤشر على أن ملامحه الإنسانية أشد وضوحاً.. في مقابل رغبة الشرق في إطلاق الرصاص، واعتلاء منصة الحكم حتى ولو أمام قصص فارغ..

ربما يضع أحدهم فاصلة استمرارية؛ فتد أن الشرق ليس كله كتلة واحدة، وأن مثل هذه الفتاوى لا تغني الدول الإسلامية كلها، وهي فاصلة في موضعها الصحيح لكنها تأتي نهاية جملة. فأين هي الأدوات الإعلامية الناضجة التي قدمت الوجوه الأخرى للشرق، والسجالات مازال داخليا ولم نحسم أمرنا كما فعل الآخرون..

بين روايتين .. ما زال الشرق خاسراً!

* كاتب وصحافي أردني

مساحة

للأهل

لادرنسي

البث عن غرناطة في غرناطة! وسبعون عاماً على إغتيال الشاعر لوركا

طراد الكبيرسي *



أما البياتي فتبدأ علاقته به منذ العام (١٩٥٢-١٩٥٣) أيام كنت طالباً في الصف الثالث متوسط ثم الرابع الثانوي في ثانوية الرمادي وحيث كان البياتي مدرّساً في درس العربية وأدائها، واستمرت هذه العلاقة طيلة حياة الشاعر، سواء كان في بغداد، أم في خارج العراق مثل: القاهرة، ومadrid. ثم عمان ودمشق حتى قبيل وفاته بفترة قصيرة. أما لوركا فهو أشاعر الذي نزل

منزلة كبيرة في نفسي لا تقاربها إلا منزلة نيرودا، وسأيا كوقسكي ونظم حكمت الذين تعرفت عليهم في وقت واحد تقريباً - العام ١٩٥٤. بفضل ترجمات عربية. لبنانية. وفي المقدمة منها ترجمات الدكتور علي سعد حيث بدأت أول قراءة لي عن لوركا بفضل كتابه (عرس الدم) الذي ضم دراسة مطولة ودقيقة عن حياة لوركا ومساره الشعري ثم نماذج وأهية من هذا الشعر. إضافة إلى مسرحية (عرس الدم). ثم تلا هذا ترجمة الشاعر الصديق الراحل كاظم جواد مع السيدة زوجته سلافة حجابي، كتاب إيان جيمسون: لوركا فيشار غرناطة). ثم قصائد عديدة مترجمة في الصحافة الأدبية، إضافة إلى عمل لوركا: (الشاعر في نيويورك) و (لوركا والفناء الأندلسي). وأخيراً عمل إيان جيمسون: (غرناطة لوركا). وهنا نبذة حكاية البحث عن غرناطة، ولكن... أية غرناطة؟ غرناطة بني الأحمر، أم غرناطة لوركا. أم غرناطة في غرناطة. كان ذلك أوائل الثمانينات من القرن الماضي يوم دعيت للمشاركة في ندوة حول الصلات الثقافية الأسبانية. العربية في مدريد. نظماً المركز الثقافي العراقي مع جامعة مدريد المفتوحة التي كان يرأسها الصديق المستعرب بروفيسور بيدرو مارتينث موتنايث. وبعد انتهاء الندوة أعريت عن رغبتني في زيارة الأندلس. فاقترح علي استاذي الراحل العزيز عبد الوهاب البياتي. إذ كان في موقع مستشار ثقافي في المركز الثقافي في مدريد آنذاك.. وإقترح أن أذهب ضمن سفرة سياحية تسهل علي معرفة المكان بمنه الأساسية: قرطبة. إشبيلية. غرناطة. وسواها. وهكذا حصل. كنت بالإضافة إلى الرغبة في استكشاف تلك الحضارة العظيمة بكل مناحيها الاجتماعية والفنية والثقافية والمعمارية. مهوماً بالبحث عن عبد الرحمن الداخل في قرطبة. ولوركا في غرناطة. وكان العثور على عبد الرحمن سهلاً حيث لا يزال في قصره في قرطبة، قريباً من مسجد: الجامع الكبير الذي لم يحصل فيه أي تغيير سوى تحويله إلى كهنة يوضع (ناقوس) في رأس المذنبة. لكن المشكل كان في العثور على لوركا في غرناطة: لوركا الذي يرى ولا يرى حيثما نعيم. ولا سيمياً في الأحياء والمعالم الشهيرة من قصر الحمراء وجنة العريف إلى حي البيهازين فسرية (عين رعاة البقر).. إلخ. وسوف تستذكر هذه الأمكنة وسواها مع إيان جيمسون في تحريه الممتع عن: (غرناطة لوركا). كما نستذكر الشاعر الراحل لوركا في الذكرى السبعين علي

أشهر أنه لم يكن شاعر أقرب إلي من استاذي وصديقي الشاعر صيد الوهاب البياتي. والشاعر فريدريكو غارسيا لوركا. رغم محبتي وإعترافي بالكثير من الشعراء العرب الذين تربطني ببعضهم علاقة شخصية حميمة أو علاقة ثقافية مثل: السياب، خليل حاوي، صلاح صيد الصبور، كاظم جواد. أحمد الجساضي.. إلخ. ومن الشعراء غير العرب أعتز ثقافياً بالشعراء مايا كوقسكي. سان جون بيرس. بايلونيرودا. وهانيل البرتي. ناظم حكمت. وألت ويتمان... إلخ.

إغتياله في العام ١٩٣٦.
لوركا وقرطبة،

كان يروق للوركا القول أنه من مملكة قرطبة، وغالباً ما يضيف بأنه لم يولد في المدينة عينيها بل في قلب الفولة، سهل قرطبة الخصيب، وعن قرطبة يقول: (تمشق قرطبة كل شبيد في الصغر، ويضيف بأن الجمالية الأصلية لقرطبة هي تلك المتعلقة بالأشياء الصنيرة كما الحداثك الخاصة والإحراجات الناصعة لقصر الحمراء. وبعد لوركا من الشعراء القلائل الذين غاصوا في تربة أرضهم. قال مرة: (أحب الأرض وأشعر أني مرتبط بها بكل جوارحي، لذلكيات طفولتي المديدة غبق الأرض).

وهي ديوانه "أهان" يطرح لوركا فكرة المدن الثلاث: قرطبة وقرطبة وإشبيلية. ومن الطبيعي أن يفضل قرطبة بالرغم من غروب قرطبة إلى وجدانه. أما ديوان التشاريت (أكثر أعمال لوركا صراحة بروحه البريئة والفرطانية، حيث يستمد الشاعر قوته للمدن الأندلسية الثلاث من التراث الأسلافي وحيث كان الشعراء العرب يتناولون بالمدح، لكن الثيرة الغالبة لوركا وثائقية. يقول في قرطبة: "بين قرطبة ونوشينا

بحيرة صافية
بكيت أحراني على صفحاتها
حين تذاقرتكم

وعن إشبيلية قال:
'عاشت إشبيلية!'

على طرحات الأصبليات
عبارة تقول:

عاشت إشبيلية،
و" نهر إشبيلية،

كم تبدو جميلاً
بالترابك البيض

والفضون الأخضر
وقال مخاطباً قرطبة:

'وسطاً ما ليسين في صمدرك،
مرصعاً بالذهب والعاج

دعيني أصلي
أو أصيب نفسي"

ومقرناً بين إشبيلية وقرطبة:
'إشبيلية برج

يزخر برماة ماهرين،
إشبيلية أرض الجرح

قرطبة أرض الموت.

أما ديوانه (قصائد غجرية) فيرى الكثيرون أنه بلغ الذروة فيه. أما هو فوصف القصائد هذه: "إنها قصائد الأندلس أدعواها بالـغجرية لأن الغجر يسمون كل رفيع وعميق ونيل في بلدي.



إنه كتاب نرى فيه الأندلس التي يصعب التعبير عنها بالكلمات، وفي القصائد هذه نرى حزن قرطبة وكآبة قرطبة وإشراقة إشبيلية. كما تستحضر "قصيدة الحزن الأسود" تلك الأرض الأسطورية في ديوان: (قصيدة الأغنية العميقة) يقول:

"نهر وادي الكبير
ينساب بين أشجار البرتقال والزيتون

فهر قرطبة
يتحدان من التلج إلى القمع.

أواه من الحب
الذي ذهب ولم يعد.

"نهر وادي الكبير
له لحية كالعقيق الأحمر

نهر قرطبة
احمهما بكاء والأخردم.

أواه من الحب
الذي ذهب مع الريح."

اسم قرطبة، من أين جاء؟
غُرطابة: وقيل: أضرطابة، وسمنى

غُرطابة، ومثناة: وقيل: هما لفظان كلاهما أصحى.

من الكلمة اللاتينية كُشُرَشَفْشُ ومماها: (الرمانة). وسميت بذلك لجمالها وكثرة

الريان في أراضيها. وذهب بعض الباحثين أن مشتق من مزيج من كلمة: (ناتلة) وهو اسم قرية

قديمة، و (غار) وهو المقطع الذي أضافه إليها المسلمون فصارت: غُرطابة. وقيل

سمماها البربر كذلك عند نزولهم بها باسم إحدى قبائلهم. وذكر ابن بطوطة أنه دخلها

أيام السلطان أبو الحجاج. وقال عنها: (قاعدة بلاد الأندلس وعروس الغرب)

ونقل بقاوت الحموي عن الأنصاري: (وهي أقدم مدن كورة البيرة من أعمال الأندلس

وأعظمها وأحسنها وأحصنها يشقها النهر المعروف بنهر هُرْمُز في القديم ويعرف الآن

بنهر حنارة، ونها نهر آخر يُقال له سَئَجَل - أو - (سَئِيل). وبينها وبين قرطبة (٣٢ فرسخاً).

أما إيان جيمسون فيذهب إلى أن الاسم مشتق من اسم إيبيري قديم هو غُرطابة أو غُرطابة لا يمت بصلة لغرطابة الأسبانية التي تعني حبة الرمان حيث أصبحت الرمانة شعار غُرطابة التاريخي - كما ذهب إيان الخطيب. وقال (جيمسون): وغرطابة أصلاً حي بعيد من أحياء مدينة (إيبيري) القديمة يقع على التل الذي عرف منذ حكم المسلمين بتل البهازين. وحينما بدأ المسلمون إعمار ما يعرف اليوم بتل الحمراء حافظوا على الاسم الذي يستخدمه أبناء الحي. وتشير بوابة الرمان إلى الاتصال بين المدينة وغاية الحمراء، بين النهر والشجر. ويقال أن قصيدة لوركا (أغنية المسافر في نومه) تدبّر بشيء إلى الغاية حيث الخضرة، والطراوة فتبتان تسحران الناظر، وتؤكّران في النفس بمد الوشج الساطع، والاحمر اللامع للمدينة السطلى:

"خضراء كم أحبك خضراء
ريح خضراء، أفسان خضر

الزئوق راسر في البحر
والحصان على الجبل..."

حي البهازين،
وتبدأ من المساحة الجديدة بمنظورها

الشهيرة لرج السهر، والتي أحرق فيها الكاردينال خيمينيث، ثمانين ألف مخطوط

تعود إلى المدرسة الإسلامية في غرطابة؟ ومن هذا التل - تل حي البهازين نستطيع

أن نطل على قصر الحمراء وجهة العريف حيث كل شيء أمامنا يجسد عظمة المعمار

وصفاء الذوق والمخيلة. وقيل أن ندخل درابزين وحواري البهازين نعرف من أين

الاسم جاء: بعضهم يقول بأن الاسم مشتق من مدينة - البيرة شمالي الأندلس، والتي

هرب أهلها إلى غرطابة قبل وصول طلائع الحارثيين الصمري. وهذا يعني أن الكلمة

(البهازين) تعني: الحي الذي يسكنه من جاء من البيرة.

لكن هناك من يرفض هذا التساويل، ويقول: أن الاسم مشتق من البازدار ثمانية

من مربى البزاة. قال لوري لي: (كان هذا المكان المرتفع في زمن العرب خاصاً بمربي

البزاة. وما زالت بيوت البازدارين قائمة إلى اليوم، بضياء واطلة بنوافذها المؤسدة

لواجهة لمر دارو". وحي البهازين لم لم يره، يمكن أن يراه في جميع الأحياء

القديمة في مدن المغرب العربي: في مراكش، وفاس، والفسطاط، وحي جامع الزيتونة في تونس، والقصبة في الجزائر...

حيث الأزقة الضيقة المتوية والبموت

البيت من قرطبة في غرطابة!





رمزاً لملاقته الحميمة بأصدقائه النجوى،
والحقيقة أن الموت لم يكن مبعداً عن صور
وتصورات لوركا. يقول - مثلاً - في
(قصيدة الأغنية العميقة) عن القيثارة:

"أودا في قيثارة

يا قلباً جريحاً حتى الموت

بخمسة سيوف".

ويقول في مقطع آخر:

"القيثارة

تندب أحلامنا

تضيئ النفوس الضالعة،

يغر من بين همها الموت".

ومرة أخرى يشخص لوركا الموت على

شكل آلة الفيولا البيضا، وهي نوع

أندلسي قديم من القيثارة، يقول:

"يسير الموت خلال

الدرب متوجاً

بزهرة البريقال الدابل،

بغني وبغني

أغنية

على فيولته البيضاء".

والحال.. يتفق الرواة والباحثون أنه لما

أتى القبض على لوركا، قتله القتل على

قرية تدعى (ماتال) حيث فرقة الأعداء في

الانتظار. وحيث (ماتال) لم تكن مسرح

موقع عسكري، بل إحدى المواقع الرئيسية

التي يدعم - يقاتل - فيها الفاشست في

غرناطة، سيجنهم، حيث كل ليلة تأتي

الشاحنات محملة بكميات جديدة من

(خبر المرغوب فيهم) كما عن لوركا عندما

الواطنة والحدائق المنزلية الصغيرة.. ثم
ونحن في طريق نزولنا - يمر ببيوت ذات
مناظر رائعة، ولكن من يضاهي منظر
الحمراء

الحمراء وجنة العريف:

طرق، وشوارع، وأزقة عديدة، كلها تؤدي

إلى قصر الحمراء، والحمراء غنية بالمياه:

(إن مياه الحمراء لا تصل ذروتها وتفيض

على المنحدرات، فتزبد، وتنهمر لتشكل

شلالات خفية تحت الأرض إلا في صمت

الماء.. لذلك وصفها الشاعر الأشجعي

ناويل ماضو بـ (المياه الخفية الناحية).

أما لماذا ناحية؟ فكانه يشير إلى عام ١٤٩٢

م حين اضطرأ أبناء غرناطة الحقيقيون

ومكروا إلى الأبداء وفي مسرحية (قصر

الزئبق) لـ (الفاشست) التي تتحدث عن الأصل

الأسطوري الحمراء قال لوركا:

"ينابيع غرناطة..

أسمت،

في الليلة الفواحة المزدانة بالنجوم،

صوتاً أهد حزننا من نواحيها الحزين؟

كلها تتركب بسحر غامض

في القضة السائلة للقمح".

وحيثما سر دزالي إلى الأندلس صام

١٨٢٠ كان في غاية التأثر بالحمراء فقال

عنها: (من أكثر الأديابات خيالاً، ورقة

وعراية، والتي تبيحت من حكايا الجن في

ليلة من ليالي الصيف". هذا وتغير من

حدائق الحمراء إلى جنة العريف على

جسر صفيح ممدود على تل الشجار،

ويسمى بتل الملك الصغير، إشارة إلى أبي

عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة.

والحق أن من يشاهد الحمراء - بعد مئات

السنين من قيامها، يشاهد جمالاً أسطورياً

- كأن المسلة من الجن ونوى القدرات

الغنية الخارقة - قد انتهوا منه لتلا

إشغال الشاعر: جريمة وقعت في

غرناطة!

هل أحسن لوركا أنه بات قريباً من الموت

عندما أوصى:

" إذا مت،

دهوا النافذة مفتوحة

الطفل يأكل البرتقال

(أراء من نافذتي)

الحاصد يحصد القمح

(أسسمه من نافذتي)

إذا مت،

دهوا النافذة مفتوحة"

وأوصى:

" حينما أموت

إدفنوني مع قيثارتي

تحت الرمال"

فالنافذة، نافذته إلى العالم، والقيثارة

الليلة من ليالي الصيف



أخذ إلى موقع الأعداء، ثلاثة أشخاص
إثنان منهم من محاصري الشيران في
غرناطة، سبق المسجاة الأزنية قبيل شروق
الشمس في ١٨ أو ١٩ - آب ١٩٣٦ -
واستقدا إلى مصادر محاربة هان الشاعر
لم يمت فوراً بالرصاصات الأولى. فكان لا
بد من رصاصة الرحمة ثم قام الحفار
بدفنه في خندق ضيق، ووضع الواحد
فوق الآخر بجانب الزيتونة عينها التي
تحرس الهوى الصخرة البسيطة التي
تسجل ما حدث هنا، ويقال - قبل إعدام
لوركا ذلك الصباح، قتل على الأقل مئتان
ولماتون رجلاً في مقبرة غرناطة، وكان
مجموع القتلى في المدينة والقرى المجاورة
أعظم من ذلك بكثير. قدر الفاشيون
تفسيماً حساناً مع كل الفلولين اليماريين.
ويشير لعل الأبر بلوركا، كان مسرح
مقف، أحمر!"

هذا - وفي بداية الحرب الأهلية، وقبل
أسابيع من إغتيال لوركا بأيدي الفاشيين
في آب ١٩٣٦ سئل الشاعر عن رأيه في
سقوط غرناطة بأيدي الملكين: فرناندز
وايزابيلا فاجنا: كانت نكبة، على الرغم
من أنهم يلقوننا الجس في المدارس.
حاضرة رائعة، وشعر، وملك، وضمير،
ورقة شعور فريدة في العالم.. ضاعت كلها
لتقوم محلها مدينة فقيرة هي "جنة
الخلا". والتي يلعب بمقتارها الآن أدل
البرجوازيين في إسبانيا". وقد ظهر هذا
الصرخ في الصحف، وقيل: "كان سببها
مباشراً في إغتيال الشاعر".

وبعد.. هل نستغرب إذا لاحظ الباحثون
والنقاد في شعر لوركا أنه شعر يتراجع بين
أقصى طرفي الحب والموت، و أحصوا أن
نصف القصائد الغنائية في ديوان (قصيدة
الأغنية العميقة) يهتدي أحياناً متنوعة
تدور عن الموت. وأن اثنين وعشرين صورة
عن الموت ترد في إحدى وخمسين قصيدة.
وهي (عصائد شجرية) عشرة قصائد تتلاقى
بالأوت، ويتشدد ديوان (الشاعر في
نيويورك) بدماء المخلوقات وهي تموت. أما
قصيدة (المرثية) فتسجى معاصرة من
(انتصار الموت) في العصور الوسطى.

* كاتب من العراق

المصادر

١- بالتمسية التسمية (غرناطة): معجم البلدان لياقوت الحموي، ورحلة ابن بطوطة.

وموسومة الديار الأندلسية - د. محمد عبده حاتم.

٢- إيان جيمون: (غرناطة لوركا) ت: حسين عبد الزهرة مجيد - دار أزمنة للنشر - عمان

٢٠٠٦ -

٣- إدوارد سالتون: (لوركا والفناء الأندلسي العميق) ت: حسين عبد الزهرة مجيد، دار

أزمنة للنشر - عمان - ١٩٩٩.

كاريكاتور

بريشة، ناصر الجمعري

وداعاً محمد الماغوط



ولفهازي يغير ... وفكهازي يغير ...
 يولتي يغير ... يستأني يغير
 ايضا السائح
 اعيلني ميكلارك ايلوب
 علي ايلك بما او يدرسه في هذا الامم
 اومع الي
 موهبي باننا ايلي
 باننا اغني باسمي ايام علي الشرق
 بالكتب علي قنا الموهبي
 قنا شاعر من الشرق

ربما يقدم بورخيس حكاياته في معابد غريبة العرا، أو بارات مجاورة، وربما يصف نمورا وسكاكين تلمع تحت ضوء القمر، أو قد يقلب بصبر عالم مخطوطاً قديماً. تتبع كتابات بورخيس من أحلام وتجارب، لا شيء يمكن التيقن منه، الحياة قوية، لكنها تبدو كظفرة فقيرة خاطفة قبل أن تذوي.

يعتبر بورخيس نتيجة عبوره المستمر لعالم اللغويات، عالم الأساطير، والموانع الاجتماعية، جسماً من عمل - مقالات، حكايات، وشعر. انتشرت عبر العالم أجمع، في عام ١٩٦٠، شارك الكاتب المسرحي الفرنسي سمبول بيكيت في جائزة "ناشر العالم"، وشاركها ما كان يتم التيقن به كمرشح لجائزة نوبل في الآداب. وعلي الرغم من أن بورخيس قد بدأ النشر في بوينس آيريس عام ١٩٢٠، فقد صدرت مجموعته المهمة من النشر "قصص" عام ١٩٤٤، وظل حتى عام ١٩٦٠، حين ظهر كتاب "مختارات جديدة"، وهي مختارات من قصصه المبكرة، مقالات، وشعر، حتى انتشر عمله في الولايات المتحدة والأراضي الأخرى المتحدة باللغة الإنجليزية، ظهرت ترجمة "قصص" عام ١٩٦٢، وتضمن الأمر لترجمات تالية لكاتب: "مختارات شخصية" (١٩٧٧)، "الألف وقصص أخرى" (١٩٧٢)، "في مديح الظلام" (١٩٧٤)، وتمت أخيراً أربع ترجمات بواسطة أو تحت إشراف نورمان ثوماس دي جيوفاني، الذي كان يعمل عن قرب مع بورخيس.

كي تتحدث قريباً من خورخي لويس بورخيس، يجب أن تقتني أثره عبر متاهة تجاربه الماضية وأمزجته، وينبغي أن تدخل للموانع، التي قد يقابلها الفرد بطريقة غير متوقعة. ربما يؤسس ذلك مفاتيح حل الشفرة، أو مجرد تحويلات في المطاردة، لكن حين نهم بورخيس على الأقل جزئياً فيجب أن نتأكد من أن مفاتيح الشفرة والتوجهات هي بورخيسية، يجب أن لا نتوقع أن تجد بورخيس هو نفسه في كل مرة. ليس هناك بورخيس واحد، بل هناك عدة.

بورخيس: دعوني أقول أولاً: يجب أن تكون الأسئلة واضحة المعالم، لا أن تكون مثل "كيف ترى المستقبل؟"، لأن هناك أنواعاً عديدة من المستقبل، مختلفة عن بعضها البعض، كما اعتقد.

♦ دانييل بورن، دعني أسألك، لأن حول الماضي، ما كان فيه من عوامل مؤثرة، وما إلى ذلك؟

مع الكاتب الأرجنتيني

الكبير خورخي لويس بورخيس:

انتج مجرّد عالم، ومن ثم كاتب، وأسس لطائفة حين أكون قارئاً!

حاوره: دانييل بورن، ستييفن كيب، وتشاليس سيلفر

ترجمة: حسين عيد*



يعتبر خورخي لويس

بورخيس رجلاً له عدد من أمزجة وعوالم. وهو شخصية مهمة في الأدب الأسباني الحديث، حيث استمد كثيراً من قوته الأخلاقية من العالم الألماني، شعر إنجليزي، فرانز كافكا، أسطورة الحجاب من اللغة الإنجليزية القديمة، الاسكتلندية القديمة، وهو يقف ضد السياسة

والأخلاقيات. يدور عمل ذلك الأرجنتيني ضالاً حول تاريخ أمريكا الجنوبية ولوعات القلب البشري. وهو يحاك يدهي أنه يقدم عمله بأسلوب بسيط.

✦ ستيفن كيب: تبدو فكرته في محاولة احتلال كلمات في قصيدة مع محاولة بناء رابط، حيث تعتمد كل قطعة في البناء على القطعة التي على الجانب الآخر. هل توافق على مثل هذا النمط لجاء بناء القصيدة، أو هو مجرد نمط واحد من أنماط عديدة؟

- بورخيس: أعتقد، كما يقول كيب، أن هناك تسماً وتصميم طريقة لبناء أشدوة شعرية ثلاثية، وكل واحدة منها صحيحة. وقد تكون هذه واحدة من الطرق الصحيحة، لكن طريقتي ليست كذلك تماماً. أقوم... انه نوع من علاقة، واحدة أكثر اعتماً. قد ألهم بفكرة، حسناً، قد تصبح تلك الفكرة حكاية أو قصيدة. عندها، لا يكون لدي فقط الأ نقطة البدء

والهدف، ومن ثم يكون علي أن أكتب أو أدر ما يحدث أثناء ذلك، ويكون علي أن أبذل قصاري جهدي. لكن بشكل عام، حين يكون لدي ذلك النوع من الإلهام، أقوم بكل ما يمكنني كي أقاومه، فإذا استمر يزعمني، عندها يتوجب علي أن أضعه بطريقة ما على الورق. لكنني لا أبحث أبداً عن موضوعات. أبحث دائماً في شيء، كالفهم، قد تأتيني حين أحاول أن أتم، أو حين استيقظ. تأتيني في شوارع بوينس آيرس، في أي مكان وأي وقت. على سبيل المثال، حلمت حلماً منذ أسبوع. حين استيقظت، قلت - كان كابوساً - حسناً، هذا الكابوس لا يستحق أن يحكى، لكنني أعتقد أن هناك قصة تخفي هنا. أريد أن أجدها. والأز، حين أعتقد أنني وجدتها، فسوف أكتبها خلال خمسة أو ستة أشهر. إنها تحتاج وقتاً لإنائها. لذا، فإن لدي، دعماً نقل، أسلوباً مختلفاً. لكل ساحر أسلوبه الخاص، ويجب علي أن أحترمه طبعاً.

✦ ستيفن كيب: يحاول ستيدان يحقق نقلاً مباشراً لحالته الذهنية إلى القارئ، مع تدخل مسيحي قليل يقدر الامكان. انه يعطي إشارة إلى نقل مباشر للاحاساس، هل يبدو هذا مستطراً قليلاً بالنسبة اليك؟

- بورخيس: لا، لكن يبدو أنه شاعر حريص جداً، بينما أنا في الحقيقة عيون ويري. أنني استمر فقط في التجول، محاولاً أن أجيد طريقي، يسألني الناس، مثلاً، ماهي رسالتك؟ أخشى أنه ليس لدي أي رسالة، حسناً، أليك هذه الخرافة، ما هو الأخلاق؟ أخشى أنني لا أعرف. أنني مجرد حال، ومن ثم كاتب، وأسعد



في القصيدة قصيرة عنوانها "زيراب". يبدو أن أفكاره تتناول بعضاً من أشياء مشتركة مع شعرك، أود أن استشهد بمقطع قصير منها يصف أمزجته تجاه كلمات الفصل...

- بورخيس: نعم، لكن لماذا مقطع صغير، ألا يكون مقطع كبير أفضل؟ أنني أريد أن استمتع هذا الصباح. (اقرأ ستيفن كيب قصيدة جاري سنيدر "زيراب" من ديوان "زيراب" طبعة دار أوريجن، سان فرانسيسكو ١٩٥٩) ✦ ستيفن كيب: تشير قصيدة "زيراب" القصيرة إلى صناعة ممر بين أحجار على صخرة زلقة، يسمح للأحصنة أن تعود من أعلى الجبل، فهو ممر صغير رابط. بورخيس: انه يكتب بطبيعة الحال، باستعارات مختلفة، وأنا لا أفعل ذلك، فانا أكتب بأسلوب بسيط. لكن لديه اللغة الانجليزية، كي يلعب معها، وهو ما ليس لدي.

■ اعتقد أن لوركا كان محفوظاً أن تم اختياره، لأن ذلك أفضل ما يمكن أن يحدث لشاعر!

■ عادة يكون لدي الفرد مجموعة أساطير يدور حولها طوال الوقت!

- بورخيس: حسناً يمكنني أن أحدهك عن العوامل المؤثرة التي وصلتني، لكن ليس مما لي من تأثير على الآخرين. فهذا غير معروف تماماً بالنسبة لي، ولا أهتم به. لكنني أكثر في نفسي أولاً ككاتب، ثم أيضاً ككاتب، لكن ذلك تقريباً غير متصل بالموضوع. أعتقد أنني قارئ جيد، أنا قارئ جيد بعدة لغات، خاصة باللغة الانجليزية، منذ أن جاني الشعر عبر اللغة الانجليزية، عبر حب أبي للشعراء صوفيين، تيسون، وأيضاً كيتس، وشيلي، ومن اليهم - وليس عبر لغتي الوطنية، ليس عبر اللغة الأسبانية. جاني الشعر كزوج من مسرح. لم أهتم، لكنني شعرت به. منحتني أبي حرية الحركة في مكتبته. حين أفكر في طفولتي، أفكر في أطراف الكتب التي قرأتها.

✦ دانييل بورن: لا شك أنك أديب عن حق. هل يمكن أن تعطينا فكرة عن كيف ساعدت أدراكك المكتبية وتذوقك الأثري، كتابتك بالنسبة لشرط الكتابة؟

- بورخيس: التساؤل عما إذا كان لكاتب أي بكاره، أنني أفكر في نفسي كمنتم أصيل إلى القرن التاسع عشر. لقد ولدت قبل نهاية القرن وبماد عشر. عام ١٨٩٩. كما أن قراءاتي ضيقة. حسناً، أقرأ أيضاً كتاباً معاصرين. لكنني تربيت على ديكنز والكتاب المقدس، وميراثك توين، بطبيعة الحال، أهتم كثيراً بالماضي، وربما كان أحد الأسباب أننا لا نستطيع أن نصنع الماضي أو أن نفهروه. أعني أنك تستطيع بمصممي أن لا تصنع الحاضر. لكن الماضي، رغم كل شيء، هو ما يمكن أن نقول بتجريد أنه ذاكرة، حلم. هل تعلم أن ماضي الخاص دائم التغير باستمرار حين أتذكره، أو عند قراءة أشياء مصحبة الي. أعتقد أنني أدين كثيراً لكاتب عديدين، ربما لكاتب الذين قرأت لهم، أو الذين كانوا حقيقة جزءاً من لفهمهم، جزءاً من تقليد، لأن اللغة نفسها تعتبر تقليداً.

✦ ستيفن كيب: إذا كان ممكناً دعنا نتحول إلى شعرك.

- بورخيس: يقول لي أصدقائي أنني متطفل على الشعر، ذلك لأنني لم أكتب فلا حين حاولت شعراً. لكن هناك آخرون من بين أصدقائي، ممن يكتبون شعراً، يقولون أنني حين حاولت الشعر، لم أكن بكاتب، لذلك لا أعرف حقيقة ما يجب علي أن أفعل، أنني في مأزق.

✦ ستيفن كيب: يصف جاري سنيدر أحد الشعراء المعاصرين، نظريته الشعرية

مكتبة



بورخييس

مخبرات البامبارا والمباريكا

رحمة ردهم على كاتب



الأرض الذي خطط لإبداع شخص أسطوري من نفسه، وواحد من ثلاثة أفراد من "الثالوث المقدس" هو القارئ، لأنك حين تقرأ والت وإيتمان، فانك تكون والت وإيتمان، غريب جداً أنه الشخص الوحيد على الأرض الذي فعل ذلك. انتجيت أمريكا، طبعاً، كتاباً مهمين على مدار الزمن. خاصة في "نيوانجلاند". لقد منحت العالم رجالاً لا يمكن أن يستغفروا. وللمثال، فإن كل الأدب المعاصر لم يكن ليكون كما هو، إذا لم يكن هناك بو، وإيتمان، وربما ملفيل، وهنري جيمس. لكن في أمريكا الجنوبية، فإن لدينا عديداً من أشياء مهمة لنا ولأسبانيا، لكن ليس لبقية العالم. اعتقد أن الأدب الأسباني بدأ بكونه جميلاً جداً. ثم في موضع ما، مع كتاب مثل كيوفينو وكونجورا، تشمر أن شيئاً بدأ يتصلب، ولم تعد اللغة تتدفق كما كانت.

♦ دانييل بوزن: هل يتطابق هذا على القرن العشرين، فهناك لوركا، على سبيل المثال..

- بورخييس: لكنني لست مغرباً بلوركا. حسناً، يمكنك أن ترى أن هذا نقص من لدني، فأننا لا أحب الشعر البصري. كان لوركا شاعراً بصرياً طوال الوقت، وهو يعمدني إلى اختراعات خيالية، لكن بطبيعة الحال، أعرف أنه محترم جداً، وقد عرفته شخصياً. لقد عاش عاماً في نيويورك. لم يتعلم كلمة من اللغة الإنجليزية بعد سنة عاشها في نيويورك. أنه أمر غريب، لقد قابلته مرة واحدة في بوينس آيريس، وهكذا اعتقد أنه كان محظوظاً أن تم اختياره، لأن ذلك أفضل ما يمكن أن يحدث لشاعر. موت جميل، اليس كذلك؟ موت مؤثر. وهكذا كتب آملونيو مشادو تلك القصيدة الجميلة عنه.

♦ ستيفن كيب: لقد استخدم "هنود هوبي" كمثال عدة مرات، بسبب من طبيعته لغتهم، كيف تفكر في تلك اللغة والمفردة..

- بورخييس: أعرف قليلاً جداً عن ذلك. لقد تم إخباري عن "هنود البامباس" بواسطة جدي، لقد مكثت كل حياتي في "جنين" التي كانت النهاية القريبة للحضارة. أخبرني أن حساباتهم كانت تتم هكذا. رفضت هذا، وقالت: "سأعطيكم حساب "هنود البامباس". لم أهتم". ثم، قالت: "ستفهم، انظر إلى يدي، ١، ٢، ٣، ٤، كثير". وهكذا تعضي بشكل لا نهائي في تقليب الأرقام تكراراً. لقد لاحظت، بينما رجال الأدب يتكبرون "البامباس"، أن الناس لديهم فكرة قليلة

الشرفات، المناهات، وأنا غير معني بحقيقة إذا ما كان الأمر كذلك، يهدمها قرائي طوال الوقت. لكنني اعتقد أن ذلك هو واجب الشاعر. حين أفكر في أمريكا، أميل دائماً إلى أن أفكر في حدود والت وإيتمان. لقد اخترعت كلمة "منهاتن" من أجله، ليس كذلك؟

♦ ستيفن كيب: تلك صورة صافية لأمريني؟

- بورخييس: حسناً، نعم، وهي تقسم الوقت كان والت وإيتمان نفسه أسطورة، أسطورة إنسان كتب، أسطورة إنسان سبى الحظ جداً، وحيد جداً، حتى أنه جعل نفسه مشرباً سميداً آخر. لقد استجيت أن وإيتمان ربما يكون الكاتب الوحيد على

لحظاتي حين أكون قارئاً.

♦ ستيفن كيب: هل تعتقد أن الكلمات تشكلنا ذخيراً متوارثاً فيها، أو هي الصور التي نحملها؟

- بورخييس: حسناً، نعم، وللمثال، إذا حاولت أن تنظم سوناتا على الأقل باللغة الأسبانية، فإن عليك أن تستخدم كلمات مهمة. هناك فقط إضاعات قليلة. وهي قد تستخدم بطبيعة الحال كاستعارات، استعارات معينة طالما كان عليك أن تربطها بها. أود أن أقول، حتى يمكن أن تتجازف - وهذا بطبيعة الحال، حكم شامل - لكن ربما كانت كلمة قمر moon في اللغة الإنجليزية قد نشأت في جذعها الانجليزي من شيء آخر مختلف عن كلمة luna في اللاتينية والأسبانية. فكلمة moon لها صوت باق. moon هي كلمة جميلة. الكلمة الفرنسية luna هي أيضا جميلة. لكن الكلمة الإنجليزية القديمة كانت moon، وهي كلمة ليست جميلة على الإطلاق، فهي تكون من زوج من مقاطع لفظية أصغر. وهناك الكلمة الأخرى، وهي الأسور. لدينا كلمة celena، وهي تكون من ثلاثة مقاطع لفظية أصغر. لكن كلمة moon تظل كلمة جميلة. دعنا نقل أن ذلك الصوت في اللغة الأسبانية غير موجود. The moon. أستطيع أن أبقى مع تلك الكلمات، الكلمات تهم، للكلمات حياة من لدنا.

♦ ستيفن كيب: حياة الكلمة من لدنا، أليس كذلك أكثر أهمية من المعنى الذي تعمله في سياق معين؟

- بورخييس: اعتقد أن ألماني تهربها غير متصلة بالموضوع. ما هو مهم، أو الحقيقتان المهمتان اللتان يجب أن أقولهما، هما العاطفة ومن ثم الكلمات التي تنشأ عن تلك العاطفة. لا أعتقد أنك يمكن أن تكتب دون أسلوب عاطفي. إذا حاولت ذلك، ستكون النتيجة مصطنعة. لا أحب ذلك النوع من الكتابة. اعتقد أنه إذا كانت القصيدة حقيقة عظيمة، فيجب أن تفكر فيها كما لو كانت مكتوبة بنفسها رغم المؤلف. يجب أن تتدفق.

♦ ستيفن كيب: هل يمكن لغير أن يحل أساطير محل الأخرى، عند الانتقال من شاعر إلى آخر، ويظل يحصل على نفس التأثير؟

- بورخييس: أفترض أن كل شاعر يمتلك عالمه الأسطوري الخاص. ربما لا يكون معنياً به. يقول لي الناس أنني أدركت عالم أساطير خاصاً بي من الثمور،

الكلمة التي تقيس بورخييس



■ من أكون أنا، حتى أجد طريقي إلى جوار سير توماس براون أو امرسون

أنا لا أحسد

■ أنا مجرد كلمة تشستر تون، لكافكا،

ولسير توماس

- الذي أحسبه



عن المسافات. أنهم لا يفكرون وفق شروط وحدات القياس من أميال أو فراسخ.

♦ دانييل بورن: أخسبرني صديق من كتاكبي أنهم يتحدثون عن المسافات هناك بمدى بعد جبل واحد أو جبلين.

- بورخيس : أوه حقيقة، كم هذا غريب. ستيفن كيب: هل يبدو أن التحول من اللغة الأسبانية إلى اللغة الإنجليزية، إلى الألمانية، أو إلى اللغة الإنجليزية القديمة، يمنحك طرقاً مختلفة للنظر إلى العالم؟

بورخيس : لا أعتقد أن اللغات مترادفات بشكل أساسي؟ في اللغة الأسبانية يكون من الصعب جداً أن تجعل الأشياء تتدفق، لأن الكلمات تكون أبطأ مما ينبغي، لكن في اللغة الإنجليزية، يكون لديك كلمات خفيفة، للمثال، إذا نظرت إلى كلمتي quickly و slowly في اللغة الإنجليزية، فإن ما تسمعه هو الجزء الحامل للمعنى من الكلمة: slow-ly و quick-ly. أنت تسمع slow و quickly. لكن في اللغة الأسبانية تقول lentamente و rápidamente، وما تسمعه هو المعنى.

أن ذلك شيء مجاني، هكذا يقال، ترجم صديق لي مونيغات شكسبير إلى اللغة الأسبانية. قلت أنه يحتاج إلى سوناتين أسبائيتين لكل سوناتة إنجليزية، طالما أن الكلمات الإنجليزية قصيرة أو مديدة المنع، بينما الكلمات الأسبانية أطول مما ينبغي. كما أن اللغة الإنجليزية تجسد الكلمات أيضاً، حسناً، في اللغة الإنجليزية يمكنك أن تقول: كي يسرح بعيداً. في أغنية عن شرق وغرب" لكهيلنج، يتهم ضابط إنجليزي أفغاني أنه تمارق حصان. وكان كلامها على ظهر الحصان. يكتب كيبنج " لقد أعطيا القمر المنخفض بعيداً عن السماء / نالت حوافرها الفجر بتريدي دقائقها". الآن لا يمكنك أن " تغطي القمر المنخفض بعيداً عن السماء" في اللغة الأسبانية، ولا تستطيع أن " تثال حوافر الحصان الفجر بتريدي دقائقها". لا يمكن حتى أن تتم جعل بسيطة مثل " سطل إلى أسفل، واستجمع نفسه ناهضاً". لا يمكنك أن تفعل ذلك باللغة الأسبانية. لكن يمكنك أن تقول " نهض بأفضل ما يستطيع"، أو بعض جمل أخرى مائة مياضتها. لكن في اللغة الإنجليزية يمكنك أن تفعل الكثير بالأفضل وتنظيم الأوضاع، يمكنك أن تكتب: أحلم بميثاكتك بعيداً، اقض حياتك كي تسمى فعلاً اركبته (live down). هذه أشياء مستعصية في اللغة الأسبانية. لا يمكن أن تحدث، هكذا يكون عليك أن تتركب كلمات، للمثال، هناك كلمة حداد.

تكون قد هددت حروف اللغة الإنجليزية اليلية الصريحة vowels.

♦ ستيفن كيب: ما هو الذي جعلك أصلاً إلى الشعر الأنجلوساكسوني؟

- بورخيس : حسناً، لقد فقدت بصري لأسباب قرائية، وحين عينت رئيساً للأمناء المكتبة الأرجنتين القومية، قلت لنفسي أنني لن أنصت، وأسمع بالشفقة على الذات. سأحاول شيئاً آخر. وهكذا تذكرت، أن لدي في المنزل كتاب "قراءة أحلى ما في الأدب الأنجلوساكسوني" و"يوميات الأنجلوساكسون". وقلت أنني سأحاول مع "الأنجلوساكسون". وهكذا بدأت، درست ما خلا من قراءة كتاب "أحلى ما في الأدب الأنجلوساكسوني". ومن ثم سقطت في حبه عبر كلمتين، هاتان الكلمتان، ما زلت أستطيع استدعاءهما، كانا اسم لندن Lunenburg، وروما Romeburh. وأنا الآن أحاول مع اللغة الاسكندنافية القديمة، التي كانت أدبية أكثر من الأدب الإنجليزي القديم.

♦ ستيفن كيب: كيف يمكنك أن تصف أساطير القرن العشرين للكاتب؟

♦ دانييل بورن: هذا سؤال كبير! - بورخيس : لا أعتقد أن يتم ذلك بشكل واثق. ليس عليك أن تكون معاصراً، لأنك معاصر فعلاً. عادة يكون لدى الفرد مجموعة أساطير يبدو حولها طوال الوقت، شخصياً، أعتقد أنني يمكنني أن أقدم أسطورة مع الاغريق، ومع اللغة الاسكندنافية القديمة. وللمثال، لا أظن أنني أقف محتاجاً إلى طائرات، سكك حديدية، أو سيارات.

♦ تشارلس سيلفر: لتساءل شيئاً لو كانت لك أي قِراءة دينية أو ذات معنى روحي معين، قمت بها، وأشرت عليك؟

- بورخيس : نعم، قمت ببعض القراءة طبعاً، باللغة الإنجليزية، والألمانية، وعن المروية أيضاً. وهكذا، أعتقد أنني قبل أن أموت، سأبدل جهداً لأكتب كتاباً عن سوينبورج المتصوف. كان بلاك أيضاً متصوفاً. لكنني لا أحب أساطير بلاك. أعتقد أنها مصطنعة جداً.

♦ دانييل بورن: قلت "حين يقرأ فرد وايتمان، يصبح وايتمان"، وأذا اتساءل، حين ترجمت كافكا هل شعرت في أي وقت أنك كنت كافكا بأي شكل؟

- بورخيس : حسناً، لقد شعرت أنني أدركت كافكا، لدرجة أنني لا أحتاج حتى إلى أن أوجد. لكن، حقيقة، أنا مجرد كلمة لشعرتون، لكافكا، وإسبر توماس

يمكن أن تكون في الأسبانية UN herero de palabras، وهي على الأصح ساكة، أو بالأحرى فريية. لكنها يمكن أن تحدث باللغة الألمانية، يمكنك أن تتركب كلمات طوال الوقت، وهو ما لا يمكن في اللغة الإنجليزية. ليس ممسوحاً لك بالحرية، التي لدي الأنجلوساكسون، للمثال، لديك كلمة sigefolc، أو بضر فيكتورين. أنت لا تفكر، الآن، باللغة الإنجليزية القديمة، في تلك الكلمات ككائن مصطنع، وهو ما لا يمكن أن يحدث في اللغة الأسبانية. لكن هناك، بطبيعة الحال، ما أعتقد أنه جميل في اللغة الأسبانية: الأصوات شديدة الوضوح، لكن

■ لا أعتقد أنك يمكن أن تكتب دون أسلوب مصطنع!

■ إن كل الأدب المعاصر لم يكن ليكون كما هو، إذا لم يكن هناك بو، وايتمان، وربما ملفصيل، وهنري جيمس!

الكاتب الأرجنتيني جورج بورخيس





الذي أحبه. وقد ترجمته إلى أسبانية القرن السابع عشر، ونجح ذلك كثيرا جدا. إذا أخذنا هسبلا من Burial Ume ونقلناه إلى أسبانية كيوفينو، وعوضنا الأمر بشكل جيد لنفس الفترة، فإنها نفس فكرة كتابة اللاتينية بلغة أخرى، كتابة اللاتينية باللغة الانجليزية، كتابة اللاتينية باللغة الأسبانية.

♦ دانييل بورن: كنت أول من ترجمه كافكا إلى اللغة الأسبانية، هل شعرت بذلك كنت تؤدي رسالة حين كنت تترجمه؟

- بورخيس: لا، كان ذلك حين ترجمت "أغنية نفسي" وألت وإيمان، عندها، قلت لنفسي "إن ما أقوم به مهم جدا". بطبيعة الحال، كنت أحفظ وإيمان من ظهر قلب.

♦ دانييل بورن: هل شعرت مع أي من ترجمته، تلك بالقيام بها تساعد على فهم وتقرير عملك الخاص؟ هل هذا ألهم بررت ما قمت به بنفسك؟

- بورخيس: لا، لم أقم أبدا في عملي الخاص..

♦ دانييل بورن: متى ترجمت..

- بورخيس: لا، عمال وورني في البيت في بونيس آيريس، سألني مكتبي، أنا تجد فيها أي كتاب من كتبي، أنا متأكد تماما من ذلك، فانا أختار كتبي، من أكون أنا، حتى أجد طريقي إلى جواز مسير توماس براون أو أرميسو، أنا لا أجد. ♦ دانييل بورن: وهكذا، فنان كلاً من بورخيس الكاتب ويورخيس المترجم منفصلان تماما؟

- بورخيس: نعم، هما كذلك، حين أترجم أحاول أن لا أطفل. أحاول أن أقوم بترجمة حرة بشكل ما، وأن أكون شاعرا أيضا.

♦ دانييل بورن: لكنت قلت أنك لا تحاول أن تضع أي معنى في أعمالك؟

- بورخيس: حسنا، كما ترى، أنني أحاول أن أفكر في نفسي ككائن، وكإنسان أخلاقي، لكنني لا أحاول أن أعلم الأخلاق. ليس لدي رسالة، وأعرف قليلا عن الحياة المأسورة. أنا لا أقرأ صحفا، ولا أحب السياسة والسياسيين. لا أنتمي إلى أي جماعة مهما تكن. حياتي الخاصة، هي حياة خاصة، أحاول أن أتقاضي التصوير، الفوتوغرافي والدعاية. كان لأبي نفس الأفكار. وقد هال لي يوما: أريد أن أكون "ويل" الرجل الخفي. وكان خفوا تماما بذلك، هناك في ريودي جانيرو، لا يعرف أحد اسمي، شعرت ضللا بالخفاء هناك. لكن بطريقة ما وجدتني وسائل الاعلام،

محدودا من عناصر، وهكذا يكون مبدأ الفكر هو فقط مجرد اكتشاف للماضي؟

- بورخيس: نعم، أفترض ذلك. أفترض أن على كل جيل أن يعيد كتابة كتب الماضي، وأن يقوم بذلك بأسلوب مختلف بشكل ضئيل، حين أكتب قصيدة، تكون قد كتبت فعلا عددا من المرات، لكن علي أن أعيد اكتشافها. ذلك هو واجبي الأخلاقي. أفترض أننا نحاول ذلك جميعا باختلافات ضئيلة جدا، لكن اللغة نفسها يمكن أن تتغير بصموية. حاول جويس، طبعاً، أن يفعل ذلك. لكنه فشل، رغم أنه كتب بعض أسطر جميلة.

♦ دانييل بورن: هل تقول، إذن، أن كل تلك القصص التي أصبحت كتابتها، ستستعاد ثانية على نفس حائل المأثمة؟

- بورخيس: نعم، هذا ممكن. نعم، تلك استمارة جيدة، بطبيعة الحال، يمكن أن تكون كذلك.

♦ دانييل بورن: هل يمكن أن تعطينا بعض دلائل قد تفكر بها عند استخدام لون محلي شرعي، أو عندما لا يكون الأمر كذلك؟

- بورخيس: أعتقد أنه إذا أمكنك أن تفعل ذلك بأسلوب غير بارز، فسيكون ذلك من أجل الصالح. لكن إذا ركزت عليه، فسيكون الأمر كله مصطنعا. لكن يجب أن يستخدم، أعني ليس ممنوعا. ففعل ليس عليك أن تركز عليه. لقد أدركنا نوعا من لغة دارجة في بونيس آيريس، حسنا، قد يسيء الكتاب استخدامها، أو يستخدمونها بشكل مبالغ فيه؟ رغم أن الناس أنفسهم يستخدمونها قليلا. قد يقولون شيئا دارجا كل عشرين دقيقة، أو ما يخارب ذلك، لكن لا أحد يتحدث بلغة دارجة طوال الوقت.

♦ دانييل بورن: هل هناك أي كتاب أمريكيين شاملين تشعر أنهم أوصلوا هذا اللون المحلي اليك بشكل فعال كشخص خارج تلك الثقافة؟

- بورخيس: نعم، أعتقد أن مارك توين قد منحني الكثير. كما أتصلب إذا ما كان رنج لاردنر قد منحني شيئا من الآخر أيضا. أنت تفكر فيه ككائن أمريكي جدا، أليس كذلك؟

♦ ومديني..

- بورخيس: مديني أكثر، نعم. وإن. هل هناك كتاب آخرون؟ طبعاً، قرأت برت هارت، وأعتقد أن فولكتر كان كاتباً عظيماً، رغم أنه، حسناً، قد يصحى قصة بأسلوب خاطئ، خاطا الجدول الزمني



ماذا يمكنني أن أفعل إذا ما؟ أنا لا أبحث عنها. لكنها وجدتني. بطبيعة الحال يعيش الإنسان حتى يبلغ الثمانين، ثم يكشف أنهم كانوا يتصمون عنه.

♦ دانييل بورن: حول وجود المعنى في عملك أو غيابيه فيه، فانا نجد في أعمال كافكا أن هناك خذياً يجري عبر كل الطريق، أما في عملك فكل شيء وراء الذنب.

- بورخيس: نعم، هذا صحيح، لأنه كان لدي كافكا حس بالذنب. وأنا لا أظن أنه لدي، لأنني لا أعتقد في الإرادة الحرة. فما فعلته قد تم فعله، حسناً، لي أو من خلالي. لكنني لم أفعله حقيقة. ولأنني لا أعتقد في الإرادة الحرة، لذلك لا أشعر بالذنب.

♦ دانييل بورن: هل يمكن أن يكون هذا مرتبطاً بما قلت أنه من أن هناك تركيباً

■ الماضي، رغم كل شيء، هو ما يمكن أن أقول عنه يتجريد أنه ذاكرة، وسلم.

■ لكل ساحر أسلوبه الخاص، ويجب على أن أحترمه طبعاً

للأحداث.

♦ دانييل بورن: لقد ترجمت رواية فولكنر "نخيل متوحش".

- بورخيس: نعم، لكنني لم أعجم بها كثيراً، أعتقد أن "النور في آبي" أفضل كثيراً. وذلك الكتاب الذي ازدراء سانكتوري هو كتاب مؤثر جداً أيضاً. ذلك كان أول ما قرأت فولكنر، ثم مضيت إلى كتب أخرى له. كما قرأت شعره أيضاً.

دانييل بورن: عندما كنت تترجم فولكنر واستخداماته للون المحلي، كيف تعاملت مع ذلك؟ هل ارتبطت باللغة الأسبانية مباشرة؟ أم هل حاولت أن تضعه في قالب إسباني محلي؟

- بورخيس: لا أعتقد أنه يجب على الفرد أن يترجم إلى لغة دارجة، بل عليه أن يترجمها إلى لغة إسبانية مباشرة، لأنك لن... فقط ستحصل على نوع مختلف من لون محلي، للمثال، لدينا ترجمة لقصيدة، بعنوان El Gaucho لمارتين غييرو. لقد ترجمت الآن إلى لغة "رعاة بقر" إنجليزية. وهذا خطأ، ينبغي أن أقول، لأنك عندئذ ستفكر في "رعاة بقر"، وليس في "الجو شو". لذا يمكن أن يترجم ماريتين غييرو إلى لغة إنجليزية تقنية، بقدر ما نستطيع، لأنه غير "رعاة البقر" و "الجو شو" ربما يكون هو نفس النمط من الانسان، لكنك تفكر فيه بأسلوب مختلف. للمثال، حين تفكر في "راعي بقر"، حسناً، عندئذ تفكر في بئادق. لكن حين تفكر في "الجو شو"، فأنت تفكر في خناجر ومبارزات، لقد تم الأمر كله بشكل مختلف تماماً. لقد رأيت بعضاً منه. رأيت رجلاً عجوزاً في الخامسة والسبعين أو قريباً من ذلك، يتحدي شاباً في مبارزة، قائلاً له "سأعود فوراً دون تأخير". وعاد فعلاً مع خنجرين خطري الشكل، كان لأحدهما مقبض فضي، كما كان أحدهما أطول من الآخر. لم يكونا من نفس الحجم، وضمهما على المائدة، وقال "حسناً، الآن عليك أن تختار سلاحك". هنا، كما ترى وهو يقول ذلك، كان يستخدم نوعاً من فن النثر. كان قد عني أن يقول "يعطك أن تختار السلاح الأكبر، شأنًا لا إياي". وهكذا، اعتدلت الضارب الأصغر، بطبيعة الحال كان لدى المجوز عدة خناجر في بيته، لكنه اختار هذين الاثنين بالذات، لهدف معين. كان الخنجران يولان "يعرف هذا المجوز كيف يستخدم الخناجر، طالما أنه يستطيع أن يختار أيًا منهما".



♦ دانييل بورن: يذكرنا هذا بقصصك...

- بورخيس: حسناً، لقد استخدمت ذلك في قصصتي، فمن مبرد تجربة شخص تأتي القصص بعد ذلك طبعاً.

♦ دانييل بورن: يوجد معنى هنالك، لكن ليس عليك أن تذكر المعنى، بل عليك أن تحكي ما حدث فقط.

- بورخيس: حسناً، كان المعنى أن ذلك الرجل قاطع طريق، وأنه أكثر حدة. لكن كان لديه شفرة للشر، أقصد أنه لم يكن يفكر في مهاجمة شخص دون تحذير واضح، أمني أنه عرف الطريقة، التي يجب أن تتم بها هذه الأشياء. كان الأمر كله يجري ببطء شديد جداً. ربما يبدأ فرد بمديح فرد آخر ثم قد يقول، أنه من حيث ألا لي يعرف الفرد كيف يصارب، وربما

■ جاءني الشعر كنوع من سحر، لم أفهمه، لكنني شعرت به!

■ ترويت على ديكنز، والكتساب المقدس، ومشارك توين!

ينبغي أن تعلم، ثم بعد ذلك، قد يقاطع الآخر بكلمات مديح، ثم يقول "هنا نمضي إلى الطريق"، ينبغي أن تختار سلاحك، وما إلى ذلك. لكن لا بد أن يتم الأمر ببطء شديد، وبلفظ شديد. أصابع إذا ما كان ذلك النوع من فن النثر قد انتهى. افترض أن ذلك قد حدث. حسناً، انهم يستخدمون الآن أسلحة نارية، مسدسات، واختفت كل تلك الشفرة. يمكنك أن تطلق النار على شخص من بعيد.

♦ دانييل بورن: لكن الصراع بالسكاكين أكثر حميمية.

- بورخيس: نعم، إنه حميم. حسناً، لقد استخدمت تلك الكلمة. استخدمت تلك الكلمة، في نهاية قصيدة. كان هناك رجل قد قطع حلقه، وبعد ذلك أقول "نهاية السكن الحميم على حلقه".

♦ دانييل بورن: قلت أن على الكتاب الجدة أن يبدوا بتقليد الأشكال القديمة والكتاب المستقرين.

- بورخيس: أعتقد أنها مسألة أمانة، ليس كذلك! إذا أردت أن تجد شيئاً ما، فيجب أولاً أن تظهر أنك تستطيع أن تقوم بما سبق أن تم. لا يمكن أن تبدأ بالتجديد. لا يمكن أن تبدأ بنثر حر مثلاً، يجب أن تحاول أن تنظم سوناتا، أو أي سلسلة من مقاطع شعرية، ومن ثم تضي إلى الأشياء الجديدة.

♦ دانييل بورن: مستي يكون وقت الانفصال؟ هل يمكن أن تعطينا فكرة من واقع خبرتك الخاصة، حين تعرف أن هذا هو وقت التقدم إلى منحى جديد؟

- بورخيس: لا، لأنني ارتكبت الخطأ. بدأت بالنثر الحر. لم أعرف كيف أتناوله، كان ذلك صعباً جداً، ثم اكتشفت، رغم كل شيء، أن كتابة نثر حر تتطلب أن يكون لك نمطك الخاص، وأن تفره طوال الوقت. حسناً، النثر، يأتي النثر بعد الشعر بطبيعة الحال. النثر أكثر صعوبة. أنا لا أدري. لقد كتبت بالسليقة. أنا لا أظن أنني شاعر واع جداً.

♦ دانييل بورن: قلت أن على الشخص أن يبدأ بالأشكال التقليدية تقريباً. ألا تظن أن هذا أمر خاص بالجمهور؟

- بورخيس: لا، فأننا لم أفكر أبداً بالجمهور. حين كتبت كتابي الأول لم أرسله إلى المكتبات، أو إلى أي كتاب آخرين، بل أهديت فقط نسخة مني إلى بعض الأصدقاء. بعضاً من ثلاثمائة نسخة، أهديتها إلى الأصدقاء. لم تكن النسخ

الكاتب الذي يتبع نموذج بورخيس



بذلك افتراضا. على الأقل أنا لا أومن بذلك.

♦ لا ينفي الأنياب بالأساطير، حتى تكون مؤثرة رغم ذلك.

- بورخيس: لا، حتى أنني لا زلت انتصب، للمثال، قبيل خيالنا القنطور، لكن لا يقبل، دعنا نقل، بشور له وجه قهق. لا. لن يكون ذلك حسنا، بل شديد القنطرة جدا. كذلك تقبل الميناتور، والقنطور، لأنهما جميلان. حسنا، على الأقل نحن نفكر فيهما ككائنين جميلين، انهما، بطبيعة الحال، جزء من الشرائع. لكن دانتي، الذي لم ير أبدا آثارا، لم ير أبدا قسما قضية، كان قد صرف الأساطير الاغريقية من خلال الكتاب اللاتينيين.

وفكر في الميناتور ككائن على شكل ثور. انفسا، ففكر فيه بذلك الأسلوب. وأمكن لخيالنا أن يقبل بصعوبة تلك الفكرة. لكن بينما افكر في الأساطير الجديدة، فإن هناك واحدة منها شديدة الضرر، وتلك هي أسطورة البلدان. أعني لماذا يجب أن أفكر في نفسي ككائن أرجنتيني، وليس تشيلي، وليس أوروغواي. أنا لا أعرف حقيقة كل تلك الأساطير التي نرفضها على انفسنا رغم أنها تصنع للكرهية، للضرر، والعنصرية. انها شديدة الضرر. حسنا، أعتقد على المدى الطويل، ستتبدل حكومات وبلدان، وسنصبح فقط، حسنا، مواطنين عالميين.

الشمور، كما افترض.

♦ دانييل بورن، هناك تعليق بهرني دائما، قاله جان بول سارتر. قال "الانسان هو عراف في الطريق الى انسان". ما هو رأيك في ذلك؟ هل توافق؟

♦ دانييل بورن، انه يولد افكارا، انه يولد

هوائين العالم، ويحاول أن يجعل رهيبة

يؤمن بها. هل توافق على ذلك؟

- بورخيس: افترض أن ذلك يمكن أن

يكون شيئا تطبيقيا خاصة للشعراء

والكتاب، ليس كذلك؟ واللاهوت، بطبيعة

الحصول. رغم كل شيء اذا فكرت في

"الثالوث المقدس" لوجهه أكثر غرابة من

أدجسار آلان يو. "الاب، الابن، الروح

القدس". وقد تم اختزالهم الى كائن مفرد

وحيد. غريب جدا جدا. لكن لا أحد يؤمن

للبيع. لكن بطبيعة الحال، في تلك الأيام لم يكن أحسد يفكر في أن يكون الكاتب مشهورا، أو فاشلا، أو ناجحا. كانت تلك الأفكار غريبة علينا عام ١٩٢٠، ١٩٣٠. لم يكن أحد يفكر في أمور الفضل أو النجاح في بيع الكتب، فكريا في الكتابة، كما يمكن أن أقول كسلي، أو نوع من التصيب. وحين فترات سيرة ذاتية "دون كويشي"، اكتشفت أنه عرف دائما أن حياته يمكن أن تكون أدبية، و"ميلتون" أيضا، وكولريدج أيضا، كما اعتقد. لقد عرفوا ذلك طوال الوقت. عرفوا أن حياتهم يمكن أن تكون للأدب، من أجل القراءة والكتابة، اللذين يضمنان مما بطبيعة الحال.

♦ دانييل بورن، فطمتك النثرية

القصصية "بورخيس وأد"، والقصصية

"المراقب" تظهران الجهارك بالازواج. هل

يمكن أن نضع بورخيس - اللاكاتب يتكلم

لوهلة، ويمطينا بعض امتصاص من عمل

- بورخيس الكاتب سواء أحب ذلك أم لا؟

- بورخيس: لا أحب ذلك كثيرا جدا.

أفضل تصومنا أسلية. أفضل تشتتوتين

وكافكا.

♦ دانييل بورن، وهكذا، هانت لا تمتد

أن قرار اللاكاتب هو الذي جعل مكتبك

في الأرجنتين وليس فيسيها أي كتب

لبورخيس؟

- بورخيس: نعم، طبعاً.

♦ دانييل بورن، لقد جعل نفسه ليداء في

ذلك الموقف.

- بورخيس: نعم، فعل، نعم. لن تجد

كتابا واحدا له حولي، لأنني حذرته بانتي

مريض ومتعب، حذرته بالطريقة التي

أشعر بها. أقول، ما هو - بورخيس يموذ

ثانية. ماذا يمكن أن أعلل؟ هل أبدي

مقاومة معه؟ يشعر كل شخص بهذا

الكاتب الأرجنتيني جورج لويس بورخيس



هوامش

♦ يعتبر خورخي لويس - بورخيس (١٨٩٩ - ١٩٨٦) من أهم كتاب

الأرجنتين، بل ربما من أهم كتاب أمريكا اللاتينية قاطبة، والتي

منها انتشرت شهرته الى العالم أجمع.

أجرت الحوار "أرثوقل بودج" في ٢٥ أبريل ١٩٨٠.

♦ كما يعتبر بورخيس من أكثر الكتاب ترجمة الى اللغة العربية، ومن

أصالة المترجمة.

- "المرايا والمتاهات" (١٩٨٧) ترجمة ابراهيم الخطيب، دار تويقال

للشعر بالمغرب.

- تقرير بويدي وقصص أخرى (١٩٨٨) ترجمة نهاد الحايك، دار

الشؤون الثقافية ببغداد.

- كتاب الرمل (١٩٩٠) ترجمة سعيد الغلامي. دار منارات بعمان.

- "الألف" (١٩٩٨) ترجمة محمد أبو العطا، دار شرقيات

بالقاهرة.

- "خورخي لويس بورخيس: مقالات من شعره" ترجمة حممن

حلمي، دار شرقيات بالقاهرة.

- "بورخيس: مقالات الفانتازيا والمجازينزيا" (٢٠٠٠) ترجمة

خليل كلفت، دار شرقيات بالقاهرة.

- "ذاكرة شمسبير" (٢٠٠١) ترجمة مها رفعت عطفا، دار الطليعة

بدمشق.

- "بورخيس: سيرة ذاتية" (٢٠٠٧) ترجمة عبد السلام شتا، دار

مهرت بالقاهرة.

- "التاريخ الكوني للعار" (٢٠٠٣) ترجمة هانز أبا، دار مهرت

بالقاهرة.

* كاتب من مصر

لا شيء فجع الخارج

عزمي خميس

في هذه السلسلة من المقالات، نناقش بعض القضايا التي تهم الفنانين والمثقفين في العراق، ونحاول أن نكون موضوعيين ونعطي لكل وجهة نظر حقها. نأمل أن تكون هذه المقالات مفيدة للقارئ.

هنا ما يقوله الأديب والفيلسوف العراقي، عبد الوهاب النور، عن صورة الإنسان في العراق: «صورة الإنسان التي تليق بها هي الصورة التي تليق بها الإنسان، وهي الصورة التي كانت تليق بها الإنسان، وهي الصورة التي كانت تليق بها الإنسان، وهي الصورة التي كانت تليق بها الإنسان».

ما نعتمد أن فكرت الكاتب التي يعبرها فلسفة على الزمان، تختلف عن طريقة كتابتها عن طريقة التقاط الصور بواسطة الكاميرا. الكاميرا تلتقط ما هو حائل أمامها بكل ما فيه من جمال وقبح، من ضوء أو ظلمة، ولهذا لا خباياة أن يعيدنا إلى أحيانا بصورته التي التقطتها الكاميرا، بل ويستغرب أن هذا الوجه المطبوع على الورقة هو وجهه ذاته! ويصعد الاستغراب أو الإستغراب هو المقابلة التي يقبدها الإنسان بين صورته التي رسمها لنفسه في ذهنه، وبين الصورة الواقعية التي التقطتها الكاميرا!

صورة المرء من نفسه هي التي تتشكل في داخله بفعل آلاف المؤثرات التي يتعرض لها في حياته، وليست صورة الألاع السائلة الجامدة، ولهذا فإن ما حدث في الماضي حين يجري تصويره على الورق، سيرة، أو استذكار، يمر عبر الصديق من فلاتر الترشيع المائلة في الذهن، التي تعمل فيه حدفا وتصفية وإضافات وتروشا، حتى إذا ما اضمان الكاتب إلى شكل الصورة التي يريدها لنفسه، رسما بالكلمات كتابة، أو قولا في حوار أو مقابلة.

لأنه في صورة معدلة، ليس لها من ملاح صاحبها أو كاتبها ومسجرات خياله إلا الإطار والخطوط الخارجية والسمات العامة والاهمية الممتد، المكان أو التاريخ.

في صورة يشكها ذهن الكاتب وحياته ورباطه وتصوراته عن نفسه، أي أنها قد تكون صورة إنسان آخر أراد الكاتب أن يكونه وأعطاه اسمه.

هذا الذي يتم داخل الذهن ليس بالصورة التي يتم تصويرها وأصبحت كل الوحي. فالكاتب عند الكتابة يصنع لنا منفصلة عن صورته، فيشكلها عن بعد كما يريدها، وكما يراها بعيثه الداخلية وكما يستشعرها الآن بعد تراقم التجارب. وليس لها كانت هناك زمانا ومكانا ومشاعر ونبوءة أعمال في لوانها حتى عندما يتكلم الكاتب عن نفسه الآن فإن المطبوع التي يبعث برسومها تترعرع الفلاط الداخلية وألها وغير التصورات والمسمات التي ارتشاحا لصورته.

هل معنى هذا أن السير الذاتية كلها مجرد روايات أنتجت خيالات كتابها ولا علاقة لها بماضيهم أو واقعهم الراهن؟

الامر ليس بهذا الحسم، فالمرء وكثيراته، والحاسر والموراث التي يسرها الكاتب لا تحصى كلها المراتب والأشخاات والأحرف لأن فيها ما يوافق هواه ورويته لنفسه. فالأحداث والمواقف والأماكن والشخصيات قد تكون كلها صحيحة ولا غبار عليها، لكن زاوية النظر لها هي لعبة الكاتب الواوية أو غير الواوية، وهي جوهر الصورة التي يريد الكاتب إيصالها من نفسه.

في النهاية، يبدو أن أقرب شبيه للسير الذاتية هو التاريخ، حدث واحد روايات هويدة متناقضة. حدث واحد وزوايا نظر مختلفة، بعض النظر أن كاتب السيرة هو صاحبها، وكتاب التاريخ هم صانوه أو أبطاله أو ضاياء أو المستفيدون منه.

سير الذاتية هي في الحقيقة روايات أبطالها وأحداثها وأماكنها من لغة الإنسان واحد هو كذا.

السؤال عن الواقع الحقيقي، هو سؤال سلاح. فالواقع ليس شيئا في رجب، بل هو ما استقر في ذهن من صور الخارج التي يراها كل امرئ من زاوية الخاصة.

لما يقول مارو بارغاس يوسا، لكل إنسان رواية وشعر أنها حقيقة بأن

نرى

اتخذ من القرآن وتجسيرة المدينة نقطة انطلاق فإنه لا يريد أبداً الانصياع لهيمنة أسطورة العصر التتشيبي أو الاقتتاعي^(٢)، وهو لا يأنه بتراتب مشاركم عبر عصور التجربة الإسلامية قائلًا: إنه من الغريب أن نلاحظ أن الفكر الإسلامي قد بقي حتى اليوم يعيش في أفكار ابن حجر العسقلاني وأسلافه بخصوص موضوع الصحابة^(٣)، وهو في استعادته تاريخانية الفكر الإسلامي متحرر من عبء علوم الأصول ولكن نقده لهذه العلوم لم يلبس من خلال تجاوز غير ممنهج، بل إنه حاول استعادة علم أصول الدين وعلم أصول الفقه، وعمل على تجاوزهما محاولاً تحقيق غرضين مزدوجين، أولاً: تجاوز التاريخ الخطي المستقيم لكل فرع من العلوم، وثانياً: توضيح وتبيين تاريخية العقل الخاصة بتلك الحركة الثقافية التي أدت إلى نتيجة مغايرة: اعتبار الشريعة والنظر إليها وكأنها التعبير الموثوق عن وصايا الله وأوامره^(٤).

بهذا المعنى قاد أركون نفسه إلى مفارقة كبيرة كانت سبباً في أخذ موقف متشدد من طروحاته أحياناً في أوساط العقل الديني المعاصر أو من يتحدون باسمه، فالرجل ذهب إلى اعتبار أن علم الأصول قد ساهم على المستوى الثقافي في جعل القانون المبلور والنمذج في الواقع من قبل القضاة والفقهاء الإسلاميين الأوائل من خلال الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية الخاصة، في جعله - أي علم الأصول - يبدو متشابهاً ومعتاباً ولا بشرياً^(٥).

حاول أركون أن يقدم أدلة تتعلق بقوة حول مكانة الدين ووظائفه في المجتمعات الإسلامية، وعان آهبات الاستشراق حول هذا الأمر، وهاهني إلى أن ثمة فقراً نظرياً يبلغ درجة غير محتملة في الدراسات الإسلامية^(٦). ويبدو أن اكتشاف ذلك الفقر هو الذي قادته لبث أسئلته المرفوعة حول اللقطات الإسلامية النبوية والإمبراطورية، والتي رأى أن فهم حقائقها التاريخية يجب أن لا تكون من خلال تفسيرات الإسلام الكلاسيكي بل - وهو ما يفعله المؤرخون المعاصرون - بل انطلاقاً من القوى الاجتماعية التي أنتجت الأفكار والتمايز والصيغ أو من خلال مجال استخدامها^(٧).

بهذه الرؤية حاول أركون أن يقدم لدراسة الفكر الإسلامي عبر منهجية تفكيكية فاستطاع حسب قول مترجم كتبه هاشم صالح: أحداث زحزحات عديدة لا زحزحة واحدة داخل ساحة الفكر الإسلامي وبالتالي الفكر الغربي، لقد استطاع خلطة أسس التقديرات التقليدية والتصورات الراضية بناد^(٨).

تظهر استطاعة أركون في زحزحة كتلة التراث من خلال خيط من المالحات التي استهدت الفكر الإسلامي، فقد وضع الرجل الإسلام المعاصر أمام تراثه وراجع موقع الإسلام في التاريخ^(٩)، وتقدم إلى دراسة الروابط بين الإسلام والسياسة^(١٠) إلى جانب دراسة مفهومه السيادة العليا في الإسلام والعجيب الخلاب في القرآن

تجاوز التراث الأمولي

مهدر كون وتشكك الإسلام وتاريخية أفكاره

مهندر مبيضي

جيرار ليكرك^(١) أن محمد أركون واحد من المستشرقين العرب الذين يعيشون في الغرب، والذين استخدموا أساليب تقنية ومعرفية ترتبط

بالعلوم الإنسانيّة من أجل فكّ طلاس مجتمعاتهم الخاصّة ويهضي ليكرك في تخصص خطاب أركون حين قدم للغرب وأصفا إياه بقوله: "قدم أركون نفسه مثقفاً مسلماً من أصل بربري وإراد أن يكون إصلاحياً مبشراً بالإصلاح أي متحرراً في حركة التطور التاريخي".



النهضة العربيه منذ نهاية القرن التاسع عشر.

قرر أركون في مقدمته كتابه "تاريخية الفكر الإسلامي" أنه يقدم دراسة جديدة للفكر الإسلامي وتاريخه، فهو بصعب قوله: "إن

تقدم طروحات ليكرك حول محمد أركون وعبدالله المروزي وأبوارد سعيد طيمية الرؤيا التي رأى بها المفكرون الغربيون من اشتغل من الباحثين العرب في الدوائر الأكاديمية الغربية أو من تقدموا للدراسات الإسلامية والمرفوعة عن الغرب بأدوات غريبة، غير أن هذا التأثر المباح لا يمنع من الاعتراف بأن محمد أركون واحد من أعلام الدراسات الإسلامية القلائل في المألين العربي والإسلامي الذين يملكون مشروعا فكرياً حقيقياً أصيلاً، يتجاوز إطار الجامعة والدراسات الأكاديمية، ليصب في هم التحديث والتوير الذي طالما شغل رواد

الكريم (١)

أنجز محمد أركون، على مدى السنوات الأربعين الماضية من البحث والتدريس في جامعة السوربون، عدداً كبيراً من البحوث والمؤلفات حول الفكر الإسلامي والتأطير الدينية، جاءت في معظمها باللغة الفرنسية، وترجمها إلى العربية هاشم صالح.

سكن أركون محمد أركون الفكري، منذ البداية، وبهاجس الألفة في السياق العربي الإسلامي، وبهاجس القطيعة مع الخطابات الإيديولوجية الموجهة إلى الخيال الاجتماعي، يعمل بجهد دؤوب على فهم "التأطير الدينية" وفق منهج التاريخ المقارن للاديان، وعلى إنتاج تاريخها الخاص بعمل الذات على الذات، وتحقيق قراءة نقدية للتاريخ الذي ينتجه الآخرون لنا.

يمثل أركون الباحث العربي في تعامله مع نتائج البحوث التي يعمل لها، فلا يتم تنازلات حيال أفكاره ولا يميل إلى المراجعة، فهو متمسك بمشروع تفكيك التراكبات التراثية والسنن التي مقابل ما يثار عن الفكر العربي الإسلامي من أحادية وإغلاية لاختر، لذا نجده يرى أن بغداد ملكت في زمانها نموذجاً للفكر الحر المنفتح على العالمية، وبذا فهو مدافع عنيد لأطروحة صراع الحضارات.

كرس أركون كصاحب لواحد من أهم المشروعات الفكرية، جهده نحو ظاهرة الألفة، مستهدفاً في فتح أفق من نوع جديد في الفكر الإسلامي ما أسماه بتطبيق المنهج، واعتبره منهجاً عقلانياً حديثاً في دراسة الإسلام، وظل يسمى جاهداً إلى ترسيخ ذلك كونه يرى بأنه

النسب الوحيد لتحقيق الفهم العلمي للواقع التاريخي المتعدد التبعات الإسلامية. ينتمي أركون إلى جيل فرنسي عالي المستوى في ثقافته وإبداعاته ومنهجيه وفلسفاته، فقد استفاد حتماً من تجارب ومنجزات ميشيل فوكو ورييهر بورديو وفرانسوا فوريه وغيرهم من الذين أهدوا ثورة إبستمولوجية ومنهجية في الفكر الحديث، فأراد أن ينحو منهم في دراساته

وكتاباته ولكن عن الفكر الإسلامي، وقد جعله منهجه يفصل عن مجال الاستشراق الكلاسيكي الذي به يثني حصار الانزواء للسياسة، فهاجمها بشراسة متفانية وكل عناصرها ومن يدور في فلكها من المستشرقين الفرنسيين.

بالنظر إلى المناخ العربي لأركون وبدياته نجد أن ثقافة الرجل لم تكن متصلة عن مناهج المستشرقين الفيلولوجية (فقه اللغة) المحترفة وعلى رأسها جهود ريجيس بلاشير التي علم منهجية تحقيق وتدقيق النصوص ومقارنتها ببعضها ودراساتها تجريبياً على الطريقة التاريخية الوضعية.

منح الفرنسيون أركون طرائق تفهم في البحث، لكنه استطاع أن يخرج عن الفكر والطريقة، فاستطاع أن يقدم رؤى جديدة في مقارنة الوثائق، وتأثيرها في مسار الفكر دون أن يعمل أهمية المسؤولية إلى جانب اهتمامه بالأسانبات.

عاني أركون كما عاني أدوارد سعيد، سيادة لغة الآخر، حدث ذلك يوم كانت الجزائر تحت مظلة الاستعمار، ويومها قرر الرجل أن التفضل السياسي لن يكون طريقه، فاهتم بالتفضل الفكري، وبذا بدأ التدريس في جامعة السوربون اتبع منهجاً يختلف جذرياً لمنهج المستشرقين، وشرع في محاولاته التحليلية الممتدة على المقارنة الواسعة سعيًا للخروج من الإطارات الضيقة، بيد أن ثمة فرقاً بين تعريف أركون بنفسه في الغرب وتعريف أدوارد سعيد، ففي حين قدم أركون نفسه برورياً، نجد أن سعيد قدم بوصفه شرق أوسطياً في جامعة كولومبيا.

هدف محمد أركون إلى تشييد قلعة معرّية من الإسلاميات بمحاولة تطبيق المنهجيات العلمية وقد أخضع النص لحكم النقد التاريخي المقارن والتحليل الأمسي التحليلي، وللتأمل الفلسفي الملتصق بإنتاج المني وتوسماته وتحولاته، وهو لم يترك في الماضي، لكنه استخدم الماضي وأبعد عن استخدامه، مهدداً لولادة رؤى جديدة عن عالم شرق المتوسط الذي دخل السوربون، ووجد أن كل التصورات عنه قد انجزت بالنسبة للفكر الغربي، الذي أنجز تعريفه عن عالمنا في وقت كان العالم الإسلامي قد أدار ظهوره للحدائق، ليستشفيق من نومه التاريخي على الأسياد الفائرة.

زواج أركون بين مناهج المعرفة الغربية عن الإسلام، محاولاً أن يعمل قضية التعريف بالثقافة الإسلامية من باب المدعى على باب الرأى المختلف عليها، فالمرحلة عنده لا تعني السلطة والسلطة ليست إلا العنف والفرق، مقترياً بذلك من فوكو.

كانت الألفة مفتاح المصالحة لأركون فمنحه أن يرى تفلطحاً عن الربك بعد اكتشافه أو إعادة اكتشافه لحجم الهوية التي تفصله عن الغرب، دعا أركون إلى التفكير في اللافكر فيه والمساءلة لدراسة ما تم ويتم إغفاله أو تقييده لأسباب سياسية بالأساس، ويعلل هنا على استخدام الأثرولوجيا كعلم يعطي المحتاج اللازمة والمناسبة لاكتشاف الثقافات الأخرى والمذاهب المختلفة.

تورط أركون بعد الحادي عشر من سبتمبر بالخرش في مقولة صدام الحضارات فاصدر كتاباً برفقة "جوزيف مايل"، رأى فيه بأن أحداث ١١ سبتمبر تكشف بطريقة دراماتيكية صراحة، عن ذلك الصراع الطويل الذي اتلعق في حوض البحر المتوسط منذ ظهور الإسلام والعالم المسيحي الأوروبي الذي عد توسع الإسلام تم على حسابها في ضفاف المتوسط، وقد ابتدأت الخصومة وتمتعت أكثر صميم الحروب الصليبية هالامتدادات المناهضة فالتوسعات الاستعمارية، وانتهاء بالصراع العربي الإسرائيلي فالقصة طويلة لم تولد من عدم فتمه عدة مستعكم بين الطرفين منذ قرون عديدة!

يصعب اختزال منجز أركون المعرفي، في مساحات محدودة، غير أن الرجل استطاع أن يؤسس لفكرة جديدة في الأكاديميات الغربية

عن الإسلام ومنطوقته المعرفية، في وقت كان عدد من دارسي الشرق في فرنسا أمثال بروديل يؤسسون لجرارة مؤجلة استهدفت التأسيس والتأسيس الذي كان أدوارد سعيد قد علمه تذكراً في خارج المكان، ما يملكه أركون اليوم كثير على صعيد الخبرة والمعرفة والقفعة والمنهج، وما أريد أن يثير به بحث، استطاع أن يطرح الأفكار والأسئلة دون مواربة، ودون أن يساوم على أفكاره، مؤكداً على التزامه لخط التفضل الفكري من أجل فهم أكثر رحابة لحقل الإسلاميات.

استطاع أركون بأصالة وصلابة أفكاره أن ينجز من النقد الذي تعرض له بأحشون وعلماء مغربيين أمثال الجابري، فقد شهد المشهد الثقافي الكثير من الصعالات بين الجابري وخصومه، ولكنه ما شهد نقداً لطرح أركون في صلب اختصاصه، وهذا ما نجده في قراءة جورج طرابيشي لنقد نقد العقل العربي، وطفاه من وحدة العقل العربي (١٦)، في مقابل طروحات الجابري القائلة بالقطيعة المعرفية بين الشرق والغرب وغير ذلك من آراء في بنية المعرفة الإسلامية، ويبدو هنا أن أديان أركون للبحث في الأصول المكونة للفكر الإسلامي وتركيزه على الفكر وبنائيه وتطوره والنص المؤسس-القرآن- وتشكل اللغة والاختفاء التاريخي قد تكونت مجتمعة حصنه المتين الذي أحال بينه وبين ناقدين على غرار مشاهد النقد التي أثارها آراء الجابري.

* أكاديمي من الأوان

الهوامش والإحالات

- ١- راجع: جبرار ليكرنت: الدولة الثقافية المضطربة على المحك، دفرحة جورج كزور، الطبعة الأولى، ٢٠١٥، دار الكتاب الجديدة للنشر، بيروت، ٢٠٢٠.
- ٢- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٣- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٤- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٥- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٦- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٧- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٨- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ٩- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ١٠- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ١١- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.
- ١٢- محمد أركون، تاريخية الفكر العربي القديمة، ترجمة هاشم صالح، الطبعة الثانية، ١٩٩٩، بيروت، ١٩١.



الأدب الوطني الإيرلندي، هناك فقط كُتّاب إيرلنديون منشغلون بممارسة الكتابة، وبهذا فإن بانفيل يحول بؤرة التركيز إلى اللغة، هي محاولة لنقض التراث الأدبي للقرن التاسع عشر والإشارة إلى الإمكانات الجديدة للكتابة الإيرلندية. روايته الثانية، "بيرتشود" (١٩٧٣)، على سبيل المثال، هي محاكاة ساخرة خفيفة للنوع الأدبي المسمى "البيت الكبير"، في استعمال هذا النوع للشخصيات النمطية والأنماط السردية. بالنسبة لبانفيل، "الإنجليزية الهيبيرية" (أو الإنجليزية الإيرلندية) متعددة الاستعمالات بشكل رائع لكنها في الوقت نفسه أداة أدبية غادرة في أغلب الأحيان، كما يلاحظ في ما كتبه في الواشنطن بوست (١٩٩٩):

"أعتقد أنه هذا التشابك بين اللغتين، بكل نتائجه السياسية، هو الذي يذهب بعيداً في تفسير الفنى الإثنوثنائي المستمر للكتابة الإيرلندية (...). بالنسبة للروائي الإيرلندي (...) اللغة ليست ورقة زجاجية وإنما هي عسرة، والعمسة، كما نعرفه، لا تقوم بالتكبير فقط ولكنها تشوه حتماً. إنه بالضبط هذا التشويه، الناتج عن الفموض اللغوي المقصود، الذي يسمي إليه الروائي الإيرلندي ويتهج فيه".

هذا الاهتمام الأساسي بإمكانات اللغة يرافقه انشغال دائم بالأسلوب عند بانفيل، الذي يمي، مثل هنري جيمس، أنه في الأدب "تتحرك من خلال عالم مزعج لا نعرف فيه شيئاً إلا بواسطة الأسلوب، ولكن أيضاً كل شيء فيه محفوظ بواسطة ذلك الأسلوب".

ولد بانفيل في ويكسفورد، بإيرلندا، في الثامن من كانون الأول عام ١٩٤٥، لمارتن وأجنيس (دوران) بانفيل. وقد نشأ مع أخيه فنسنت وأخته فوني وتعلّم في مدرسة الأخوة المسيحية، وكلية القديس بطرس في ويكسفورد. وتفتيداً لرغبته في ألا يكون معتمداً على عائلته، فزج عدم دخول الجامعة، فعمل أولاً كممثل كيميوتير في شركة Aer Lingus، وهذا منحه فرصة السفر على نطاق واسع، بينما كان يعمل أيضاً على كتيابه الأولى، "كونغ لانكين" (١٩٧٠)، وهو عبارة عن مجموعة تضم تسع قصص ورواية قصيرة. في عام ١٩٦٩ تزوج بانفيل من جانيث دنهام، وهي أمريكية التقى بها خلال رحلة له في الولايات المتحدة. وقد استقر الزوجان أولاً في لندن، ثم انتقلا إلى القرية الساحلية هاوث، في كارونتي ديلن، حيث لا يزالان يعيشان هناك مع ابنتيهما البالغين، كولم ودوغلاس. وقد صدرت رواية بانفيل الأولى "بذرة الليل" في عام ١٩٧١، تلتها روايته "بيرتشود" في عام ١٩٧٣.

في منتصف سبعينيات القرن الماضي، وبينما كان بانفيل يعمل رئيس تحرير مساند، في "إيريش برس"، ويكتب المراجعات

اهتمام أساسي بإمكانات اللغة وانشغال دائم بالأسلوب

جون بانفيل... اللغة لا تكفي لتفسير العالم

ترجمة: مروان حمدان

الروائي الإيرلندي جون بانفيل، الذي تم وصفه في "لندن ريفيو أوف بوكس" بأنه واحد من أكثر الكتاب بالإنجليزية أهمية في الوقت المعاصر، هو مؤلف العديد من الأعمال الأدبية، من

ضمنها مجموعة من القصص القصيرة وثلاث مسرحيات، ومثل القليل من الروائيين الآخرين النشطين في الفترة الحالية - إيه. إس. بايات وبيتر أكرويد، على سبيل المثال - يكتب بانفيل أدباً لا يستسلم لنوع متطرف من تجريبي ما بعد الصدائ، ولا يحاول - بدافع من الحنين - إعادة بناء الماضي الذي يستحيل إدراكه.



الوطني الإيرلندي هي نظرة متناقضة؛ إنه يحسن بجزء من تلك الثقافة، لكنه، كما قال في مقابلة أجريت معه عام ١٩٧٩، يُعرف تلك الثقافة بطريقة "شخصية": "أص بجزء من ذاتي. لكنها ثقافة شخصية تم تركيبتها من قطع كثيرة من الثقافة الأوروبية على مدى أربع آلاف سنة". إنه يشكك بفكرة الأدب الوطني ذاتها - "لا يوجد شيء اسمه

إن إدارة بانفيل للأحداث والمواضيع التاريخية تضمه بعيداً عن الكتاب القوميين سياسياً بشكل أكبر، إذ يتم نقل تلك الأحداث والمواضيع، كما هي، بلغة تتلاعب بأصناف المعرفة الراسخة (الواقع / الخيال، الحقيقي / غير الحقيقي) وتحطمها بشكل هادئ. من الطبيعي أن نطرحه إلى الأدب



بريان فالون كفافد رئيسه في صحيفة "إيرش تايمز". في الفترة نفسها بدأ العمل على ثلاثيته حول الفنون - كتاب "البرهان" (١٩٨٩)، "أشباح" (١٩٩٣) و"أثينا" (١٩٩٥). إن المصور ليس الخطاب العلمي إلى الخطاب الفني ليس عرضياً، لكنه يتبع نمطاً منطقياً، مثلما لاحظ جوزيف ساكن بشكل واضح: "إن تجريب بانفيل في مجاز الفن ليس فقط لتلميحا أو إشارة عرضية، لكنه ميزة هاركة لأزمة الخيال عند الراوي، وبخلاف الرواية، على أية حال، فإن رواياته حول الفن تحاول الذهاب إلى ما وراء الاعتراف بوجود أزمة لتستكشف إمكانية إيداع الفن الإنساني باعتباره الحلال لإدانة ضرورة. إن خاتمة الكتاب الأول، "كتاب البرهان"، تصادق على بداية هذا الاستكشاف، تعوض عن "فشل الخيال" الذي أدى إلى إمكانية فشل جوزي بيل، عاملة التنظيف التي تمسك بفريدي مونتغمري وهو يقوم بسرقة لوحته المفضلة من الجسموع الخاصة التي يمتلكها صديق للمائلة. وبينما يمشرح فريدي - وهو الصوت السارد في الثلاثية - في ذاكرته جريمة القتل، يبدأ بتصور مهمة جديدة في نهاية مذكرات منه:

"هذه هي الخطيئة الأسوأ، الضرورية، كما اعتقد، لخطيئة التي لن يكون لها غفران: أي أنني لم أخفيها بشكل واضح بما فيه الكفاية، وأنني لم أجعلها تكون هناك بما فيه الكفاية (...) نعم، فشل الخيال هو جريمتي الحقيقية، الجريمة التي جعلت الجرائم الأخرى ممكنة (...) ولذا مهنتي الآن هي أن أصعدا إلى الحياة (...) كيف يمكنني أن أجعل ذلك يحدث، فعل الولادة هذا؟".

في تقديم جوزي في هيئته الجديدة من التكالين الثاني والثالث، فلورا في رواية "أشباح"، وأية في رواية "أثينا"، في الرواية الأخيرة، يتولى السرد مورو - وهو فريدي نفسه في هيئته الجديدة - الذي يقود القارئ خلال استكشافات متعرجة لحياته في أحجية من سور والتخليد الذاتي "أية"، الفترة التي تمسها والتي تعجز عنها: "أية" يجب أن أمض، متأسفة، راساني. إن رواية أثينا، المسودة بضمير المتكلم، عبارة عن رسالة ضارمة طويلة إلى "أية" - عشقة مورو في شبابه - في الوقت نفسه - وهي رسالة تدمر بشكل هادئ الحدود بين الحقيقي واللاحقيني فيقود القارئ، ثابت، ويتحدى المهاد نحو الوثوقية. إن التركيز فيها هو على إعادة سر الحكاية (إعادة اختراعها) بشكل مد، من خلال عدة نسخ تتجاوز إلى جانب بعضها البعض.

إن الوظيفة الرئيسية للقررات البارعة في العملية الإبداعية تتمتع بشمالية مع نقد لقيود اللغة في "رسالة نيوتن" و"مهمستو". وبخلاف الروايتين الأوليين في الرباعية، لا تدور أحداث "رسالة نيوتن" في زمان نيوتن لكنها تحضر في الشؤون الأكاديمية لـ"لورج إيرلندي ينتمي للقرن العشرين - الراوي مجهول الاسم في الرواية - يمثل نفسه في كوخ ريفي من أجل أن ينهي كتابه سيرة العالم الشهير. أما إنجلترا نيوتن، إنجلترا القرن الثامن عشر، فتشرح من خلال تاملات الراوي حول أزمة العالم الثقافية في عام ١٦٩٧، كما تلمح إليها رسالة إلى جون لوك، بينما تبدأ شكوك الراوي حول إمكانية إكمال السيرة تشبه مآزق نيوتن الثقافي. إن هذا الكتاب الذي يبدأ باستحضار كليون، إله التاريخ عند الإغريق، يقدم تحديا حول تعزيز التجربة الشخصية بينما ينشئ أساليبها موضوعية، ويرسم مقارنة غير ملحوظة بين الكتاب والمالم. تؤكد "رسالة نيوتن" إلى نقطة مهمة في تطور بانفيل الأدبي، إذ تعمل كفترة فاصلة، كما يشير عنوانها الثاني، في قدرتها على فتح عدد من البدائل لمآزق الراوي. وعن طريق إعادة معالجة الشروط التاريخية لأزمته الخاصة، تقدم الرواية جسراً بين تعقيدات الرباعية - تنهي رواية مهمستو بالاعتراف بأن ذلك النظام يجب اختراعه من تطورات الثلاثية بشأن الأدب، إن "رسالة نيوتن"، التي تم تصويرها وعرضها عبر القناة الرابعة بنص كتبه بانفيل، هي موضوع اهتمام متجدد بسبب انتشالها الطراز والمفالم بقضايا تتعلق بدور البيئة الأكاديمية في المجتمع المعاصر - قضايا تم استكشافها في روايات أخرى أحدث، مثل رواية أية، إس. بايات "حكاية كاتب السيرة" (٢٠٠٠).

بعد انقطاع لمدة ثلاث سنوات - ترك خلالها "إيرش برس" في عام ١٩٨٣ ليصبح كاتباً مقترعاً - عاد بانفيل إلى الصحافة أولاً كمحرر مساعد (١٩٨٦) وبعد ذلك محرراً أدبياً في "إيرش تايمز" (١٩٨٨)، إذ أنه أدرك ببساطة أنه لا يستطيع أن يعيش من الكتابة وحدها، بقي في منصبه حتى عام ١٩٩٩ عندما خلف

والقالات للمجلات والصحف الأدبية، بدأ بكتابة رباعية روايته حول الخيال العلمي - "الدكتور كوينيكوس" (١٩٧٦)، "كبلر" (١٩٨١)، "رسالة نيوتن" (١٩٨٣) و"مهمستو" (١٩٨٦) - وقد تم نشر الروايات الثلاث الأولى مرة أخرى من قبل دار نشر بيكادور تحت عنوان ثلاثية "الشوثر" (٢٠٠٠). إن الموضوع الثابت في هذه السلسلة هو عدم كفاية اللغة لتوضيح ظواهر العالم، والأزمة الناشئة عن المعرفة كما تطورت من الحداثة المبكرة إلى الوقت الحالي، وإلى جانب بضعة أعمال رائدة أخرى - "تجمعات براين فرايل" (١٩٨٠) و"صناعة التاريخ" (١٩٨٨) على سبيل المثال - تتشغل هذه الرباعية عملياً بالنقاش الجدالي حول التاريخ وصناعة تاريخ سيميوتيات ولثانيات القرن العشرين، في تمثل بانفيل لتاريخ، يعطي اهتمامه في ضرورة تفاوض شخصي مع نقاط الاتصال التاريخية الحاسمة - بتجاوز قيود الحدود الوطنية الجغرافية - التي يمكن تفسيرها تخياليا وإعادة استكشافها، بالنسبة لبانفيل الماضي غير موجود من ناحية الحقيقة (...) بل موجود فقط من ناحية الطريقة التي ننظر بها إليه، في الطريقة التي نطرق بها المرحون إليه.

يمرض الكتابان الأول والثاني من السلسلة ابتكارات مهمة من الروايات التاريخية التقليدية، بما هي ذلك صبري المتكلم الأول والثالث، وشكل البرهان، وإدخال وجهات نظر متضاربة، تقدم هذه الأدوات السردية منظورات مختلفة بشأن الأحداث التي تتم إعادة دراستها، إلى جانب فهم أعظم لأبحاث العلماء، التي تحول معلومات، بإسهاب حديث، حول أهمية وأهميات المعرفة. إن بحث كوينيكوس وكبلر عن توحيد شبكة الأنظمة مصقول بالتعديلات والتجديلات الجادة، وهو يظهر أن الماضي لا يمكن أن يتم الإسماك به دون السماح بإعادة اختراع هيكلي. إن منظور بانفيل للأدب بعيد جداً عن أن يكون منظراً تاريخياً، ولذا فإن هذا المنظور يتطلب ضرورة تحري إمكانيات الكتابة بعد أزمة الخطاب التمهيلي، والأفكار التقليدية الإشكالية التي نبعت منه.





في عام ١٩٩٤ نشر
بأنفيل مسرحيتين أيضاً:
"الدوق المكسور"، التي
تستند إلى مسرحية
بالاسم نفسه لهانيريك
شون كلايست (١٨٠٧)،
وعنق في فصلين، وقد تم
رضعها في دبلن بمسرح
"بيكوك"، والمسرحية

الثانية "تغيير كامل"، وتم بثها عبر تلفزيون
آر تي إي، مسرحيته الثالثة "حبة الله"
(٢٠٠٠)، هي نسخة من مسرحية شون
كلايست "أمفيتيون" (ملك طيبة في
المثولوجيا الإغريقية)، وقد تم عرضها في
مهرجان دبلن المسرحي، تدور أحداث هذه
المسرحية في "ويكسفورد كاثولي" أثناء
الثمر الأيرلندي ضد الاحتلال الإسماعري
عام ١٧٩٨، إثر معركة فاينابر هيل، ويؤكد
هذا التكيف الثاني لأعمال كلايست قدرة
بأنفيل على دمج المأساوي والهزلي في لغة
مختصرة ومفيدة وغنية في الوقت نفسه،
وتصالح النص التاريخي والسياسي الثاني
بشكل ملائم.

ومع رواية "المُحْصَن"، التي نشرت في عام
١٩٩٧، يعود بأنفيل إلى الكتابة الإعتراضية
لفريديش شونفوري في "كتاب البرهان"،
وهي كتابة جافة ومرحة في الوقت نفسه،
ولر أنها مصممة على نغمة أكثر إفساداً لا
تجاوز حدود المأطية. تشغل هذه الرواية
بحاجة فيكتوري ماسكيل، ابن رجل دين من
أولستر، بعد الكشف أمر حياته الزوجية
كجاسوس سوفيتي، ومستند بشكل
فضفاض على تدخل أنثوني بلانت في دائرة
جواسيس كامبردج في ثلاثينيات القرن
المعشرين. إن قضية النُتب لا تتم إثارته،
وخبراته يتم الكشف عنها بشكل تدريجي،
بكل غموضها الأخلاقي، ويتم تصويرها
بشكل استغراقي على أنها جزء من لعبة.
كقد كان انتماءاً ملائماً بالضرورة، هروب
من الملل، بحث عن اللبس...
والتي رغم أن الاهتمام
الروائي استقبلت بالدمج، إلا أن الاهتمام
القصدي بـ "المُحْصَن" لم يكشف حتى الآن
التضاميات المعقدة التي تشغل عليها الرواية
والتي تستعصي على التصنيف ضمن أي نوع
أدبي محدد.

وتيمت رواية "المُحْصَن" متعددة المستويات،
رواية "كسوف" (٢٠٠٠) وهي سرالية تقريباً
في تصويرها اليكس كليف، ممثل متوسط
المعمر يحاول إيجاد معنى في حياته بعد أن
فقد سيطرته على نفسه في إحدى الهالي
وانفجر بالضحك على المسرح. أما رواية
بأنفيل "كفن" (٢٠٠٧) - والتي أدرجت ضمن
الكتب المعثرين من أجل جائزة بولكر
- فتواصل سرد قصة أدب المثل، بكون
وهي شخصية رغم أنها كانت غائبة، إلا أنه

كان لها حضور عام في رواية "كسوف" - في
كفن". كاس في الفتاة التي تعرف الأسرار
حول اكتمل فائدر وماضيه المظلم - وهو
ناقذ أدبي له احترامه بشكل مبهم ويشبه
بول دي مان. وتوافق كاس على مقابله في
تورين، تقدم الرواية استرجاعاً متأخراً
لنقاد الاتصال الحامسة في مرد "كسوف"،
غير تمثيل للتداخل النصي الذي يعتبر أمراً
أساسياً في أدب بأنفيل. أي تطوير مادة من
أعمال مشابهة لم تتم معالجتها بما فيه
الكفاية، وهي عملية تحدث في السلاسل
الروائية وفي الأعمال الأدبية المفردة. إن
هاتين الروايتين: "كسوف" و"كفن"، اللتين لا
تعبيران اهتماماً كبيراً للتشخيص والتماسك
السردية، محمولتان بالقوة المطلقة لتشرهما
النفي والمحتز، وهي خاصية جهرت النقد
وكتاب المراجعات على حد سواء.

إن أدب بأنفيل الروائي يتبنى التداخل
النصي بشكل كبير: كإشارات وتلميحات إلى
الكتب الآخرين (صموئيل بيهكت، والاس
ستيفنز، ريتز ساريا ريكه، فلاديمير
نابوكوف)، وكإحالات ضمن أعماله الخاصة،
وهذا نوع من إعادة التشخيص في الروايات
التالية يمكن اعتباره تحدياً خاصاً للإنتقال
السردية. ويبدو أن هذا التحدي ينكمس في
عادة كتابة السلاسل الروائية، وهو شكل من
الكتابة يوجد عادةً في الأدب المعاصر - بات
باركر وإيه. إس. بايثا، على سبيل المثال -
وهو، كما غير ستيفن كونور بشكل ملائم في
محاورة له عام ٢٠٠٠ في كلية بيركبيك،
يُتكرراً بعدم كمال أي خاتمة ومع ذلك
"يخلق لدى القارئ توقع الشمولية". إنه هذا
التوتر بين الرغبة في القطع مع التشاليد
السردية وبين الانهيار بنوع من الإحساس
المتناقض بالشمولية، الذي يميز حياة بأنفيل
الأدبية وأعماله. وعلى الرغم من وجهات
النظر والمنظورات المتضاربة بشأن أعمال
بأنفيل، إلا أن النقد مفتونون بهذا التفاعل
بين أنماط التشهير المتناقضة، إذ أن شكوكه
ما بعد النيوية في التمثيل الفلوي ترتبط
بشكل خاص مع إيمان ثابت بإمكانات اللغة
التعبيرية.

وكما يقول جوزيف ماكمن، يملاني أدب
بأنفيل الروائي من تعدد الولادات، إنه يتوق
بشكل ثابت إلى أن يكون شيئاً آخر، شيئاً
يستغني عن اللغة؛ تكن الجمال الحسي
مطلعه التاملي، على أية حال، يقتصر بأن
هذا النوع من الأدب يمكن أن يعيش مع توفه
الخاص، ويحقق ميزة شاعرية خارج كل
النقص، هكذا، ربما، يمكننا أن نقدر أدب
بأنفيل المتروق بشكل أفضل.

هذا بأنفيل بمدة جوائز منذ عام ١٩٧١،
ويبدأ يعطى باعتراف أوسع مع صدور
"الكسوف كوبرنيكوس" (١٩٧٦)، وهو الكتاب
الذي فاز بالجائزة الأدبية للمؤسسة

الإيرلندية الأمريكية، وجائزة جيمس تيت
بلاك التذكارية، وقد ازدادت شهرته العامة
في عام ١٩٨٩ عندما أدرج "كتاب البرهان"
ضمن القائمة القصيرة للأعمال المرشحة
للفوز بجائزة بولكر، وتم اختياره لجائزة كتاب
"فيليب بيت إيفاشن".

ترجمت روايات بأنفيل على نطاق واسع
إلى عدة لغات وفازت بالجوائز الدولية
أيضاً في الخارج. في عام ٢٠٠٢ استقال
بأنفيل من "أوسدانا" (وهي جمعية أدبية
رغبة في أيرلندا تأسست عام ١٩٨١) بعد
أن ظل عضواً فيها لثمانية عشر عاماً، وهو
قرار أطلق موجة من وجهات النظر
المتفيرة، وتبادلاً للرسائل مع أنثوني كرونين
(شاعر أيرلندي معروف عشر عاماً، وهو
أوسدانا) عبر صحيفة أيرش تايمز. في عام
٢٠٠٢ صدر كتاب بأنفيل "صور براغ؛
بورتريهات مدنية"، ضمن سلسلة بلومزبري
"الكتاب والمدنية". زار بأنفيل براغ أولاً في
أوائل الثمانينيات، ثم عدة مرات بعد ذلك
في عدة مناسبات، ولكن كتابه هذا،
كالمعتاد، صمم على التصنيف، فهو ليس
دليلاً وليس أدب رحلات، وإنما هو بشكل
أقوى "رسالة اعتذار من عاشق غير مخلص"
تدبر بشكل أفضل عن مشاعر بعد أن غادر
براغ، وهي مدينة يقع المسافرون في حينها
حتمًا.

كان بأنفيل موضوع عدد من الدراسات
الطويلة التي حاولت تقديم تحليل لأعماله
على خلفيته جسد الحداثة / ما بعد
الحداثة، وعلى خلفيته القاميس الأيرلندي /
الأوروبية. وبخلاف ما قام به روديفر
ابيهوف من إدخال أعمال بأنفيل ضمن
الإطار الأوروبي، وإزدواجية بأنفيل الخاصة
تجاه الأدب الوطني، رأى ديريك هاند أن
هناك ضرورة لموضوعة أعمال بأنفيل ضمن
المساق الأيرلندي إلى جانب الإطار العام
الأوسع للأدب الأوروبي.

في العام الماضي (٢٠١٥) فازت رواية
بأنفيل "البصر" بجائزة بولكر البريطانية
رابعة المستوى، وهو أول أيرلندي يفوز
بالجائزة منذ أكثر من عقد من الزمان.
وتدور الرواية "البصر" حول الفسادة والهوية
والنقد، وهي مكتوبة بنثر منقوش بشكل
جميل، وتلن. كما قالت لجنة تحكيم جائزة
بولكر - بأن بأنفيل "محفز تربع على عتبة
لعبته" و"واحد من الأدباء الأسلوبيين
الغطاء في عصرنا".

مصادر الترجمة: موقع الموسوعة الأدبية،
موقع جائزة بولكر البريطانية.

✦ كاتب ومترجم أدبي
(marwan_bamdan70@yahoo.com)

البيو-تكنولوجيا . . سعادة الرقيق!!

بدأ فرانسيس فوكوياما كتابه "نهاية الإنسان" بالإشارة إلى كتابين نشرا في النصف الأول من القرن العشرين وهما كتاب "ل. جورج أورويل"، وكتاب "عالم جديد شجاع" لـ "ألان ديس هكسلي". الأول هو رواية تدور حول ما نسميه الآن بتكنولوجيا المعلومات التي كانت السبب الرئيسي لنجاح الإمبراطورية الاستبدادية التي أقيمت في "أوشيانا" باستخدام جهاز يسمى "تيليسكرين" يمكنه أن يرسل أو يستقبل صورا من منزل كل أسرة إلى "الأخ الأكبر"، سامحة من خلال هذا الجهاز بتمركز الحياة الاجتماعية تحت حكم وزارة الحقيقة.

أما الكتاب الثاني فيعالج الثورة التكنولوجية الشافية الكبرى بحيث أن هذه الرواية تعطي انطباعا مروعاً حول تفريخ البشر خارج الرحم، بعيداً عن الجسم الحي، ويتحدث عن عقار "الصوماء" الذي يمنع الناس سعادة فورية، ويصف المجسمات التي يحاكى بها الشعور باستخدام الكتروليد يخرس في الجسم، ثم يتم تحويل السلوك عن طريق تكرير ضعيفه، فإن لم ينجح استخدمت هرمونات صناعية مختلفة.

ويرى "فوكوياما" أن نبوءة الكتاب الأول لم تتحقق، هذا بافتراض أن جهاز الكمبيوتر الشخصي المرتبط بالإنترنت هو الموازي العملي لـ "تيليسكرين"، لكنه حقق عكس نبوءة "أورويل" بأنه أبطل المركزية السياسية، وسهل الوصول إلى المعلومة بالنسبة للناس بحيث أن الصورة تشكلت بوجه آخر، صار فيها الإنترنت والكمبيوتر يُستخدم لمراقبة "الأخ الأكبر" من قبل الناس، مما أجبر الحكومات في كل مكان على نشر بيانات أكبر حول سياساتها إضافة إلى حرصها وحذرنا في تبني وممارسة تلك السياسات.

وهو لا يصل إلى نتيجة أن نبوءة جورج أورويل لم تتحقق بل صار العالم إلى اتجاه معاكس لها، يتحدث طيلة الكتاب عن تحقق الكثير من بصيرة الرواية الثانية: "عالم جديد شجاع"، لأنه قد أنجز كثير من تصورات "هكسلي" من تكنولوجيات الإخضاع خارج الرحم، والأمهات البدليات، والعقاقير التي تؤثر على العقل، والهندسة الوراثية، وكلها تنذر بتغيرات أكثر خطورة.

"فوكوياما"، أستاذ الاقتصاد السياسي، وعضو مجلس الرئيس الأمريكي للأخلاقيات البيولوجية، وهو أشهر فلاسفة الاجتماع في أمريكا، ينحاز إلى الرواية الثانية، لأنه وفي ظل الكم الهائل من التكنولوجيات، والثورة البيولوجية الفعلية، يصار على مستوى العالم ليس فقط إلى تمحيص معيشة الإنسان، بل هي في طريقها إلى إعادة تركيب الإنسان ليكون في النهاية كائناتاً مختلفاً عن إنسان كل العصور الماضية، وهو يشير حرفياً في كتابه إلى "أن أخطر ما يهددنا به البيو-تكنولوجيا المعاصرة هو احتمال أن تغير الطبيعة البشرية، ومن ثم تدفع بنا إلى مرحلة ما بعد البشرية من التاريخ".

وإذا كانت هذه الثورة والسير فيها تسوق، من البعض، على أنها نوع من الحرية، فهي في جوهرها تسعى إلى سحب البشر ليكونوا بعيداً لهذا التقدم المحموم، والذي لا يخدم غايات الإنسان، إلا في حدود ضيقة جداً، بينما سيتم إزاحة الإنسان عن كينونته، ويكون هذا بقصدكم لجلال كينونتهم، وهم إذا قدر لهم أن يتشعروا بنوع من السعادة ستكون بلا مرجعية إنسانية لأنهم سيكونون مختلفين، وستكون غيبتهم تلك لا تتعدى سعادة الرقيق.

هذه إحدى سيناريوهات الإنسان تحت وطأة هذه الثورة، ولعلها قائمة بعض الشيء، لكنها تلتصمرك كينونة الإنسان وفطريته، وحقه في الحرية، ولكن في إطار إنسانيته وليس خارج سياقاتها.

الأقاصيص ما هو صالحي لأدب الرحلة (عشوا يا سيد رودي) واليوميات (ذاكرة التمسبان) هو نص تضافرت فيه أجناس من الكتابة حتى استوى وقام نصاً يربح القراء ويشدهم إليه، فهي أقاصيص ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتظافر لتشكيل في نهاية المطاف شكلاً أدبياً جميلاً ينتمي إلى "هذا الجنس الخفلي والأدب السري هاللفة هي مادته الأولى كمادة أي جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر والواقع والخيال هو هذا الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتتمو وتربو وتمرع وتخصب والتقنيات لا تندو كونها أدوات لمجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين (١) ولكن اللغة والخيال لا يكفيا.

لماذا الوطن؟

الوطن: - معرفاً بال - هو كل الوطن، وكل وطن شخصيته وكل الوطن العربي والإسلامي. ما دامت لغة النص المكتوب عربية وهذا أضف الإيمان، أما أقواها. ولا دعوة للتفاصيل والتميز. أن الذات أحرص ما تكون على النظرة الشاملة التي تمكثها وحدها من البصر بحقائق الأمور... فهي تشد الشمول وسمة الأفاق. فهي تأبي السرد وتأتي الضيق مثلما تأتي الحصر والاختناق (٢) مثال "حزنت أيضاً لكن حي كان أعسق لبناء هذه الأمة التي تداول عليها أكثر من مسمار" لا أحد يسان ما الداعي إلى كتابة هذا؟ في هذا الوقت وبهذا الطرح، ما الذي يجعل فاطمة الزياتي تمارس لعبة كهذه أم حب الحياة، أم حق الحياة أم الفرح والحب والإحباط والوجع والحزن والصدمة والتدريج والخرج والنصر المؤجل. ما هنا تقف مطلة على مسدار الرعب، واقفة على الشفا الخطير" جرح مفتوح عدالة شائخة، ضمير إنساني كسول وأعمى لا يفعل غير تمداد حصيلة الخراب والتدمير ويتأفف من وفرة دماء الموتى، ضجرت ذاكرة التاريخ، ضجرت الشهود وضجرت الأسلحة والقوانين والمذاهب والسموات وضجرت أرواح الموتى لكن، وحدها شهوة القاتل الذي تقتله إلى مزيد من الدم... ثم بضجر الدم يشهد شهوة الدم (عازف الموتى، أطفال الورد ومع ذلك... فاطمة الزياتي لا يطير).

♦♦♦

الحلم هذا الملك السحري الذي يتخفف فيه صاحبه من وعاء اليوم حسب البعش ليس إلا مصاً جديداً ينضاف إلى هموم الشخصية في مجموعة الوطن لا يطير بل أقاصيص الحلم. فليس في الحلم إلا الشقاء والخوف من المرنز والموت هو

البلغم المهزوم في الواقع المأزوم

مجموعة «الوطن لا يطير»

لفاطمة الزياتي

علي بن عبد الله

عند المبدعة الشابة (أو المبدعة التي ولدت كبيرة) سيكون في الفضاء الإحادي وثقب مصطف الوحدة لتنتشي بجملة غير



ملتبسة ورسم لحركة خبيثتنا المسيرة وتعطيل للقلب المحتضر لمارسة صنف تناسل من صمت متراكم أكداها يبور في قلوبنا. تلك هي الكتابة عندها كيف وصلت وتصل إلينا أو على الأقل إلي.

في النص: في حضرة النص: عموماً الوطن لا يطير، عنوان لافت للانتباه يشد بمجازه وانزياحه (L'écart) وكذلك بقية عناوين المجموعة. إذ أن هذه الأقاصيص، أو النصوص، أو النص الجامع، قد تعددت فيه الاختصاصات والمشارب، فالكاتبة مارست الصحافة، ولذلك عرفت كيف تشد المتلقى إليها، كما أن هناك من

هذه المجموعة (المصادرة بمصافح تونس)) طالعتنا بنقل أمين للخوف، فهي تحدث الرجة والهزة في المتلقى فتخلخل كل كيانه وأحاسيسه، فهي قصص الخوف على الحلم وكتابة الهزيمة وملك الهزيمة. والتعبير عن الصدمة لحظة الصدمة وأشياء أخرى. فهي رصد للواقع المتدهور المأزوم والحلم المتشرد المؤود مهزوما.

العجز والخسران، فهو طوق من حديد، يطق الشخصيات ويأسرها، شخصيات المجموعة "الوطن لا يطير، كل شيء تافه..."

ويمعنا من تلك حلة الحزن فتوضع له طائفة ترمقها دلة مضارعة شاحصة، وكذلك البهض من شخصيات المجموعة يختار يوعي الحلم الحزين الشمس مثلاً شخصية عبد الجواد.

- فالحلم يقسم إلى: حلم ليل اقترن من الليل بسواده فلم يبد منه للشخص غير جانبيه الحالك القائم فهذا الحلم كابوس يشد الشخصية إلى تردى الوضع ويؤس الواقع وظلمه، فكانت عبء لهذا الواقع القريس عميل له تأسر معه على الأبطال والمكن فزاد في حزنه حزناً وعذاباً (عبد الجواد مع ذلك الوطن لا يطير...) وهو يستهين من حلم مزجج مردداً: كنت وأهنا أن الوطن لا يطير، ص. ١٤١.

التناظر في بعض المجموعة يبدوا تنادي بالصدق حتى في الوجد ترى الكذب كارثة تفرق الإنسان وتضيق جوهره وتزله إلى مراتب دنيا لا يستطيع فهم حتى معرفة ذاته الحقيقية... إن أي أقاصيص العلم وتظهر في حلم اليقظة إذ يتجلى كإصبع ما يكون... إن حياة الإنسان يومه صغير يكبر معه وإذا بلغ مرحلة معينة ولم يتحقق تتحول حياته إلى رقة بالانصاف يخالفه الخط حيناً ويخذه أحياناً... لقد خسرت أمورا هامة ولم يمد بحياتي ما يستحق أن أحافظ عليه... ص. ٨٩ ذاكرة النسيان.

إذن الحلم ذاتي يتعلق بالأنا الكائنة وما كابدته في سبيل تحقيق أحلامها وإن تبدو شرعية ويسميحة ومشروعة لكنها فتنتها فجاهدت وكابدت حتى كان النص كاملاً. فالأنا الكائنة تتسوزج في أفكار الشخصيات وملامعها وأهدافها وتطلعاتها إلى أبعد من ذلك، فهذه الشخصيات تفنناتها ولا تتعلمها ولا تؤدي أفكارها، والحلم ركيزة أساسية في حياة الشخصيات، به يكون العالم في عالم جديد هو عالم التخلف والإمكان والنشوة والهناء، فلا مشاكل أو عراقيل ولا عوائق أو حواجز أو صدمات، ويقدر ما لا اقترن حلم النوم بالعجز والوكوابيع والأشباح والبؤس الاقترن حلم اليقظة الذي يغتينا بتحقيق المربوب، وإطلاق المكبوت وكانت في ذلك سعادة الشخصيات وراحها هاربة بذلك من جميع الحياة اليومية المأمنة

التناظر في بعض المجموعة يجدها تنادي بالصدق حتى في الوجد ترى الكذب كارثة تفرق الإنسان وتضيق جوهره وتزله إلى مراتب دنيا لا يستطيع فهمها حتى معرفة ذاته الحقيقية...

القاهرة من جهة، وراغبة في الحلم وبها لذاته لأنه النشوة والحدز والرضى ولكهم إذا ما اصطلموا بالواقع اشتدت مراتبهم فاحتقروا ذواتهم (شخصية عبد الجواد في "كلون يا محسنين" مع ذلك... فالوطن لا يطير / "الوطن يطير") حتى في غير أقاصيص المجموعة: أقصوصة "أوراق قديمة"، أو في الأقاصيص اللاحقة: "عبد الجواد يدفن جثة "عزة كل شيء تافه..."

بالحلم انشئت شخصيات الزباني إلى المستقبل الأفضل ورفضت القناعة بالحاضر والافتكاف بالماضي فالمستقبل رمز الحلم والرنو والتوق إلى الأحسن والأجمل "ومن لم يعلم لم تعرف نفسه الجمال والانتفاع ولكن يتحول الحلم من بهس عن المتعة والنشوة والنصر، إلى إثبات للكوص واستحضار للخبيثة تشغيا في النفس وحداً لعلها وهذا ما يحمل بعض أحلام شخصيات الزباني بهزائهم. "فترت أن أنسى كل شيء، مغمورة وسطانة وذاكرة الكلاب حتى أبيض دون رعب وكوابيس" (ذاكرة النسيان).

الهزيمة هي إحياء للتدابير وخلاء من الأمل والعزم والإصرار وهي إخفاق وفشل ذريع تنهار بهما النفس ويمضيها الوهن فتفقد ثقها في ذاتها وفي الوجود دون المستقبل عامة "أما عن الهزائم في حياتي فهي صديدة بحيث لا أستطيع أن أحصيها..." ذاكرة النسيان، ص. ٨٧.

المكان، الهزيمة، المفاجئة، الصدمة... تفتح المجموعة على لوحة تصويرية هي مغلطات الكوارث البشرية، مسبوقة بإهداء إلى عراق الصمود (وهو اختيار واقتدار المرء جزء من عقله) وهو حلم مفتوح صمته الزباني متميزاً بجميع الخصائص

المحددة الحقيقية التي تجعله كاشفاً للواقع العربي فاضحا له يفتح ويطلق نحو الماضي بكل ما فيه من جراح واستعمار "فهمت إشارته التي لا تتجاوز حلمه بيده حياته في بلاد الكلاب والطح والكنائس والخواوية والمنطقفات الحادة والواجهات اللامعة" هذا المكان الذي استعمرنا أهله ما يقارب القرن من الزمان... (ص. ١٢، ١٣) والمكان المقصود أوروبا والغرب عموماً... أم نسي جروح العراق التي مازالت تترفع.

كانت المدينة مكاناً وأقما مشتركا يوجد في كل دولة إذ له نفس السمات "خربت تجلوت في شوارعها التاريخية التي تذكرني بمدينةني الحقيقية، الأبواب المقوسة، المساجد وأصوات الباعة... لكنها لا تفرى بأي شعور آخر... تذكرت أيام التمرد على مدينةني الهيمية، المدينة التي قلت عنها مدينة الحفر والأورام مدينة النفاق المنظم مدينة استولكتي". هذا المكان الثاني كان الخروج منه حلماً لكن الحلول في الثاني هزيمة إذ كانت النتيجة زجاً غريباً قاسياً يصغفها المكان مشروحا بين الوضوح والغموض، بين التمسكين والإطلاق، كما نجد أن الأماكن المتحدث عنها أغلبها غريب، مثال نيس، ص. ١٣، فرانكفورت، بلاد الثلج، الشانزيي، ص. ٧٢.

هذه الأمكة تبخفر فيها أحلام الشخصية، وتكسر فيها وتهزم هذه الأماكن المفتحة غريباً وشرقاً القائمة على التضاد والتقابل بين حضارتين.

أما الأماكن الاجتماعية فهي تشكل مكاناً قصصياً عاماً يمكن أن يوجد في أي خارطة بلد عربي مثل القرية وهي ضد المدينة، ولكن لتتخي مسها في الإحباط والهزيمة، كما القرية ص. ٦١، والبيت والفنق والي أماكن مغلقة، ولقد كان كل مكان يسبب الأذى للشخصية، ففيه تلاقى أشد المذاب والاستجواب (ص. ٦١، ٦٥).

لقد كان السجن من الأمكة التي قهرت فيها إرادة الشخصية فانتهكت حقوقها (القرية، ص. ٦١، ٦٥) في حق (الأسنة) وعذبت وأجبرت على الاعتراف كما كان كاشفاً عن حياة الشخصية، حياتي كانت تافهة... أحلامي كانت مزورة والأحلام حين تكون مزورة لا يحرزني أنني سأمدم قبل أن أحقق حلمي نعم عندي حلم كنت أملاً لتحقيقه.

وقد لا يكون للمكان أية صلة أو حتى





شبه بأي مكان حقيقي موضوعي، فلم لا تكون "المعمورة" من صنف المكان المتصور للتخييل؟ ولم لا تكون رمزا لكل الوطن العربي أو لكل بقعة من بقاع العالم يظنهم فيها الإنسان. لا يمكن أن نخضع الطرف عن أسكان تخصص بمناقشة قضايا الإنسان العربي عامة وتصوير مزاجه وخيالاته، فلنكان يكبر ويتضخم ويتسع وكذلك الهزيمة المنكسة عليه تكبر وتتضخم وتتسع فتشمل العالم جميعا.

المكان الذي تعيش فيه الشخصية شرق بلده اليوس والتشرد حتى الهروب من الوطن والذلل "حقل الأسمدة" وهو عالم مرعب تتابع فيه الفجائع والنكسات التي لا خلاص للإنسان منها، هو عالم الكتب والحرمان والفقر والقرارات التصفية الطائلة (مسميت الكلاب، للوطن يا محسنين...) وعالم المظالمات والخداع والمكر حتى أن التضمك بالشرق والصديق مستحيل، فبعد الجواد أو أي شخصية تمثل المواطن الشريف المحب للوطن، يعادي الشر في وطن لا تحكمه إلا مجموعة خائفة معادية للثمن "تكمش بعد الجواد فلم يخرب الوطن إلا الآباء بجمع أصنافهم خاصة آباء الثورة غسبر الشريعيين... لكن... تمب الكمل والبذخ واللذة والمخاض الكبيرة" (بعد الجواد يدفن جثة / خارج المجموعة) لذلك ظل عبد الجواد شغيا معذبا كما كان الراوي أكثر شغاف وأشد تأسا. فإذا كان الراوي مرافقا في سفره بأخوين فهو مرافق لمبد الجواد - فشد سافرا خارج الوطن بشرائيتهما وهزلتاهما وخيالاتهما إلى مكان آخر.

يفكر الواحد منهما في الوطن ويكبه على نأيه (بعد) فهو خال من كل ما يتذكر به بل إن فيه الأمل بتغيير الشرق وإصلاحه ومع ذلك لا ينس الوطن ولا يكف عن نفية رغم الوقوف على الخيانة حتى في المكان الذي يلوح منه الأمل للإصلاح لا بد أن أعيش ثم إن مجال الكفاح ومواصلته الرسالة مفتوح... لكن هذا الحلم وهذه النتيجة هزيمة... لقد فرمنا في الوطن... ومرغنا شربنا في التراب وبخمسنا المستقبل سارت ذاكرتنا مخفومة بالشمع الأحمر وأصبنا بالمشقة الصومية ويلي النتيجة إيجاب "خمرتني أفقد الوطن للمرة الثانية إزدانت حالي سوما...".

لقد كان المكان عند فاطمة الزياتي على شموليته، متصلا بشديد الاتصال بالإنسان في وعيه وأحاسيسه، ولم يكن قط معط جازا سابقا للأفانيس وشخصياتها فما

اتصت به الأمكة مرآة عاكسة أضنى الشخصية ومعانيها من قلق وحسرة وخيبة حتى أصبح المكان قضاء نفسيا تعيشه الشخصية وما تجده في نفسها خرج عنها ليتجسم في بقعة من بقاع الأرض، فللمكان مرآة كشفت أفكار أبطال القصص والراوي أولا وهواجسهم واستحضرت مرآة كشفت مشاعر أبطال (القصص) وأفكارها وهواجسهم واستحضرت ما حدث لها (١١) فكان مجسدا للإحباط واليأس مجردا مستلبا، وكانت الخيبة والبشاعة والمحاصرة سماته الرئيسية فما حوى غير الجمود والحزن والخمران.

زمن المفاجأة: فتعت الكتابة عينها فترامت لها وجوه أحبتا لأنها تحمل جروح أوطانها ص ١١، فالشاعر حاصلة لا محالة لكتها أدركت أكثر من ذلك "بيت الشرق سقطت البارحة في يد اليهود وبغداد بقصفها الأمريكيان يوميا ويبروت قلتي وجزائر القلب تشتعل بالقتل".

وكانت "شلالات الدموع تأخذني إلى ساحة الأقمى حيناً وإلى ساحة بغداد أخرى، ببغداد الأبدية البطيئة والجنات الجماعية، ببغداد التي تقيتها منذ أسبوع مضربة بالدم والعشق والياسمين..." (١١٨)



المكان الذي تعيش فيه الشخصية شرق بلده اليوس والتشرد حتى الهروب من الوطن والذلل ، وهو عالم مرعب تتابع فيه الفجائع والنكسات التي لا خلاص للإنسان منها

١٠٢ عزه).

هذا زمن صدور المجموعة ، الزمن التاريخي ٢٠٠٤ هكذا أبرزت الزمن في عالم الهزائم مندما بالناكسات العرب داخل أوطانهم وخارجها.

أما الزمن القصصى "زمن الهبوط والتقطع" القائم على الرد الرجعي Flash back أي العودة إلى الخلف أو العودة إلى مرحلة معينة لكشف حثثيات الموضوع وأبعاده، ولكل أقصوصة من المجموعة طريقة تعامل مع الزمن، وما هنا تختلف الدراسة الزمنية مع الصير الزمنية في الرواية مع أن التقنية واحدة، لكن اختلاف الاستعمال للتقنيتين يفرقهما. إذ يبدو الزمن في الأقصوصة مكثفا كثير الإيحاء والتشويق. وليس هنا مجال مقارنة وإنما هي إشارة لأن "كل أقصوصة زمنية وإحالة ودلالة" على أنه كل زمن يؤرجع لوجع ولعزيمة وإحباط، فللزمن عند عبد الجواد المذنب، المشرذ، المظلم مفهوم خاص به وبأمثاله وهو المنع من العمل ومن التعبير عن رايه وكفاحه خارج الوطن والخوف من الترحيل بالتفكير في الموضوع بالغ الدقة والخطوة الشموخ بالراقية المستمرة والفرية الطويلة.

أما الزمن عند عزه فهو يوم متحضر فيه القديم بالشبابية والكشكيات لقصوصه دون الانتباه إلى أوتة كثيرة انتشرت مثل الكذب والفساد والظلم والمسرقة والنش... ونشود إلى منازلنا مكتملي الأحزان ١١٩ عزه.

أما الزمن في كل شيء تافه فإنه "يصادر المستقبل" أي الحلم، كما في "ذاكرة النسيان" الزمان يرجع فيه الراوي إلى تعداد لازمة الهزائم والقواج التي حصلت له. الزمن ليس مجردا في المجموعة ولم يكن معسدا بل هو مسوط صذاب بيد البهض يسحق بها البهض الآخر (ثم) يرتد إلى زمن شعوري ناطق بالاضبوط "اليوم الثالث من شهر القطط" ومن أجل نفس الحادثة أتحدث إليكم الآن من مكان بعيد وأنا أهلك حزني وعذابي".

الزمن ناطق بالامتداد القتال وبالمنع، والامتداد بدل الانسياب والاستقرار والامتداد والإمكان، حتى الزمان أيضا أصبح مستلبا مبعثا لم يؤرخ إلا للخيبتات ولم يتخذ إلا الحزن قرينا.

تؤكد مجموعة فاطمة الزياتي القصصية وأنها سلبية تنصوم وروائية كثيرة فإنك تلمع شخصيات قصصية عدة وتسمع وقع خطاهما وحركتها وانتشالتهما وبهمومها مثل سعيد مهران في "اللس والكلاب"، وإلياس نحلة، في "الأشجار وأستيال مرزوق"،

ومصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال". والقائمة طويلة، إضافة إلى أن البديعة باحة في مجال الرواية.

عاجلت الزياتي الأوضاع السياسية المربدة وملاحم الواقع الاجتماعي في الوطن العربي، إذ هي تسكنه ويسكنها وتتغلغل في أغوار الشخصية لتكشف صورة واقعها الداخلي وأحاسيسها وانفصالاتها ومشاعرها وتأثير هذه (المشاعر) على التداعي الحر "والباطني" والرموز الدالة على الحدث المروي المسرود. فكل أقصوصة تقريباً كان الحدث فيها تقنية مهيمنة على الحكى والزمان والجزء (المكاني) (Espace) بطرائق فنية جديدة السبك والحيك جديدة، (ذاكرة النسيان، عازف الحوت، الوطن لا يطير، الوطن يطير... ومع ذلك فالوطن لا يطير عزة)، كل هذه النصوص على تنظيها وتلافيها، فإنها من المادّة نفسها يوحدنا الراوي المتقن بأقصة أسماء الشخصيات والمراقب المراقب لها. والطريقة في العرض والتقديم والأساليب الفنية.

لا نعرف ما الذي تويبه الزياتي بمبدأ الجواد خاصة في الأقاصيص الخاصة بالوطن وفي غير المجموعة. ولا تهم النوايا في الأدب ولا تقني لأن القليل لأن المبرة في النهاية بالنص ولكن عبد الجواد لم يتقدم كما ترمد مصطلحي سيد فاماذا حبيسته الزياتي وأحسبته أهو كلب من الكتاب العاوية؟ ماذا جعلته ينتقم من نفسه يسلم عليها سباع اللوم والمذاب والمصاب "إنك إذ بقيت على هذه الحال ستجلب الولاء لأننا وطعن المقتسمين هنا... نعم هم وحدهم المتضررون من الرابحة لأنها راحتكم..." أو هي قولها في (رؤوس في المزد).

رغم أنني شعرت بالإهانة إلا أنني وافقت بهزلة من رأسي الذي صار حماري النكين كبرى للملاح على أن الاسم عبد الجواد قد أصبح عبداً في جوده بكل ما يمكن من طاقة وجهد حتى النفس أدلها جوداً للوطن.

هذا عبد الجواد وكل شخصية تصافر من إلى أم ثانية (بالد المصنع والنلج) والتكاش (عاوية) إذ يضطغ التاريخ على النفس بشقل حروبه القديمة والحديثة، باستعمار المكشوف والمقنع لكن يوسف لا ينتبه إلى ذلك. وهو دعوة الزياتي شباينا إلى المحافظة على هويتنا وذاتنا حتى لا ننسى شرفيتنا بكل رموزها كما تبين لشباينا قيمة الوطن مرسلة سهم نقد لوسائل الإعلام الخاص الإعلام الخاص الباحث من المال وترويج البضائع ولو على

تخلل محاولة الزياتي الإبداعية جيدة في طرح الموضوع تشدد القراء إليها وهذا مطلب صعب المزال لأن الكتاب مازال في عصرنا رغم مكانته متمعرا وازداد حاله سوءا على الاهتمام الجاد به إلى حد المبالغة

حساب الوطن "فحنتي الدماء التي لا ترمز في ذاكرتنا سوى للجرح والموت والدمار أصبحت في فضائياتنا المبرية رمزا للفرح والكليات المكلوبة."

لا تكاد تخلو أقصوصة من عرض لمشاكل المجتمع العربي وهذه الظاهرة التي عاجلها حتى المينماتيون وأقامت الدنيا وأقعدتها ظاهرة الهجرة إلى بلدان الشمال وما ولدت من فهم وأحقاد حد الإزهاج: "أعذه البلاد التي يدفع أبنائها كل شيء حتى كرامتهم وهم يرايون ليلاً نهراً أمام سفاراتها ليحصلوا على تأشيرة دخولها أو لنسيهم تأشيرة حياة" حسب تقديرهم أين تراهم ينحشرون في هذه البلاد التي تكتظ بكتاب لا تتيح فانسادة الذات وتحثا على العمل في أرضنا، فترى الوجود في الوطن جميلاً بصنفيه وبساطته وحرارته وشمس علفه أهله فهي حرارة شروق الشرق لا سكوت كالبثج وصمتها.

ذكرت دواعي تردى المجتمع ورصدت ظاهرة التكاليف على المال وهي القيمة العليا اليوم، يجهد كل الناس بل لا بد من تعلمها واتقانها، هي لغة الأرقام والبيع والبيع والشراء بل تحصل أحياناً إلى المخبرية السوداء. فهي تتحدث من عالم المهرمين أو عالم حدالة النظف الذي مسجنت من المسجن المصلطوي الأول (التكاليف على المال) مسجوناً لاحقة لا حد لها فبعد الجواد من سجن المكان إلى سجن اللجوء من سجن البحث عن العمل إلى سجن البحث عن تكرة عبور يوسف من معين حب المال إلى سجن فقدان الهوية وقهم أخرى وشخصيات أخرى. لقد حاصرت الزياتي دواعي التردى الذي حاق بالذات وحقق بها حتى اشتد، فنتفشت في أرواح شخصياتها بوسائل فنية عدة حتى الضمر والفناء وغابتها الوقوف

على الهزات والسقطات، وقد وصل الأمر إلى حد كشف عورة الواقع المكشوف أصلاً عبر ضحايا: عائلتين متباينين القرية والبلدية الشرق والغرب. فاستخدمت إلى جانب ذلك طريقة شديدة الدقة بالغة الحرص لنطوي عليها اختيار نماذج الأحداث والتصريحات جعلت الجزء "الثلاثي" كلاً قائماً بذاته يقوم على الترتيب الدال الموجع والصوت الجاهر بالحقيقة والإيما العميق وكل ذلك ينسكب ويصب في مجرى إبراز الهوة المسحقة التي هوى إليها المجتمع العربي فتدري: كما لم يغب عنها اهتمامها بمشاغل النخبة ومكانتهم وإن كان الراوي لم يفصح عن هويته ويذا كائناً ضبابياً لم نعرف هويته وإن كان الراوي الكاتب أو الكاتبة فهو الأمر الرئيسي والأساس وأحاصيص الزياتي واقعية بالأساس وإن جعنت فيها بعض الفصص إلى الخيال الصنف (رؤوس في المزد وحقل الأمانة...) فهي قد اهتمت بالواقع، واقع الرأس القمة أعلى الهرم وواقعية الفاع أو الهامش.

تخلل محاولة الزياتي الإبداعية جيدة في طرح الموضوع تشدد القراء إليها وهذا مطلب صعب المزال لأن الكتاب مازال في عصرنا رغم مكانته متمعرا وازداد حاله سوءا على الاهتمام الجاد به إلى حد المبالغة لأن وسائل أخرى أهانت وجرت كبرياء.

ولأن عصرنا اليوم هو عصر الصورة، لكن رغم كل ما بينت وصدت وعالجت وهزأت وسفرت إلى حد البكاء فإن كل ذلك دافعه واحد أحد هو الحب بكل معنى الكلمة وكل دلالاته "حتى الإحباط في الحب له طعم آخر، أقرب إلى اللذة منه إلى الانتفاء، لأن الحب نصير على كل أشكال الفجع، والحب نصير لذيق لأن الحب أتق حتى حين يرتدى ملابس الصناد (الوطن لا يطير).

* أكاديمي من تونس

المصدر

♦ فاطمة الزياتي

مجموعة "الوطن لا يطير"

دار علاء الدين مناصف (تونس) ٢٠٠٤

- المراجع:

- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.

- معصوب بن ميلاد: ابن خلدون والمفكر

العربي المعاصر، ص ٢٤.



مقطع من النشيد التاسع من «عمر المختار»

(في ذكرى مصطفى العقاد)

• شعر: الياس لحود •

تعرفني يا دُخْبي السائب،
جرحاً لثقتك عرسي
بفمي علمتك..
أسكنك أقالمي
ونثرتك في صفحاتي
أرسلتك في أرجاء بريدي
للقرءاء
سكنتك في قبلاتي
في شهواتي.. في أقواس عروقي..
قلت بلى،
وسفحتك في أشعاري
قلت بلى،
كم ينطق بعض رماذك في
وكم يعصرتني القاطط في شهواتك
والرغبات
تعالني كي أغمرني بين يديك
غداً يلزمني جسد
كي يرحمني قوئاً لمسافاتي
وأناشيد الضحلة
أنا عذبتك بعض الشيء
بلى
وهزمتك بعض الشيء
بلى
لكن هوي بلاد في شفتيك
إذا أعمت موت
وإن أشرق موت
رماذك قوس سحابي الأروع في
الشرقين
تعالني..
قولي
هل أسقط هذا الفستان من الغيم
المتسكع
عن جسمك
ما أعذب أرجاعك،
جسمك هذا العاصي شجر
وعواتي السائب
خطاب..

اليقظة والقيصر تعتي
تحتي بمئات العتمة..
فتحت يدي
فتحت دمي وشمعت إليك
شمعتك في...
وإذا شمعتني انهارت ملء الصمت
صرخت تعال
ساجعل زندي في زندك قوساً للريح
وكفي في
شهقة كفك تاجاً للأرض
تعال
كأنني حين تموت أموت بحبك
حتى ينطق حبك في أرجائي
مشي
ملء مداي
تعال...
كشفت لي الشمس عن الساقين
وقانت،

أطعنني وأقمعه
ما أروع أحزاني
لم أبصرها دوري من قمرة بيت
الأ
قال...
هنالك قوس سحاب
يحكي أن يبدأ فتحت
فراي الأطفال بها ما يشبه
حصادين
انهمروا من قرية عين الريم
وساروا
أغماراً تشقها أغمار الشمس
بتل القيم/
فتحت يدي إلى أقصاي
تعال
أقول تعال
لا أحصد من وجهك عشرين فما
خالاً
وفما أخرك كل الأوهام المنصوبة
قوس سحاب
قلت تعال
انهمرت أسماء لا عذ لها
حزيت ولكنني
حمدتني الشمس وألقتني في
ضمتها
مزيكي؟
لا بكى غدير الجزارين
المسوفين على الطرقات بلاطاً
والمحكة تحتي
تحي بمئات العتمة/



* شاعر من لبنان



ثلاث نساء ملأه خريف القلب

• د. المولدي هــ روج •

على قلبها
قطعة.. قطـ...عة
قطعة
ينزل الخوف خوفاً على ثوبها
قاعة، قاعة، قاعة..
تتسلق عرشي
وتمشي
الى النوء في راحتي
عندما عرفت انني الاوحد
في.. دربها.

٣- امرأة الاقطاع... علي
يروي..
والله عليم
أن امرأة في قريتنا أكلت حلوى
في زمن غير مناسب
... في زمن زفت
امرأة لا تخجل حين تلوك الحلوى
عارية الأسنان
لا تسع ما يحكى
عن تعب الجوعى
في زمن الرعب الإنساني
امرأة تأكل في الشارع
وأنا، كاشاعر، جائع
التهم القلب وأحلم بالألوان

امرأة تأكل حلوى
والأعين تأكلها
في زمن الأطماع
كانت تغري الناس بنهديها
وتشيخ لعينيها
أن تعبت بالشعب الكادح
ونمارس فيه القطاع

امرأة لا شعبية
تحترف الأكل وحرب الأعصاب
تأكل.. ما أكبر قسوتها!
في زمن محشو بالأتعاب
امرأة تأكل.. كالعلكة حيناً
كالخبرة أحياناً
فهي.. كمن.. ليست منا...

* شاعر من تونس

يا كذبة الشمس التي تسعى الى شفق
وكم زعموا
بأن الشمس يقتلها الظلام
القلب تشقيه الدروب
ويظل جمرأ في رماد العمر
حضناً حائراً
ومحارباً
بعد الدروب

٢- امرأة تعترف.. لي
قالت أحب
وما أكملت كاف...ها
فلعلت اللغات التي ابتلعت
حرفها
وتخيلت اني سمعت
أحبك يا...
لم أجد ما أضيف.. أضافت
وخافت

على الشفتين فعضتهما بارتباك
ودارت على وقد الصمت
وارتجفت
أسقطت ورق التوت
واعترفت
حولى الينابيع جفت
ولي جسد في اللظى
يتلظى

سنين عجاف تمر وما رافق
هكذا اعترفت
عرفت
إنني الحزن والخطر
انني المطر
قطرة... قطـ...رة
قطرة...
ينزف الحب.. دقا

١- امرأة القصيد... معي هبت
فادركني القصيد
وهفت كما.. قبله أولى
على خد سعيد
هبت وما تركت للنفس
أن تحصي
سنين الجذب في حب جديد..
الآن تدركني وتربكني السنون
والوقت.. يلقي في وجيب القلب
لعبته

والقلب.. بحر ودعته الريح من
زمن
والريح.. تأكل من خطاي
مرت على القلب..
ما عدت أذكركم من رياح
أو جراح
القلب ببحر طامع
والشيب موج طالع
كفن على ذكرى صباي
وغدا سيأتي الأرباء
... بلا الخميس

ما أنعس الأيام من غير الخميس!
يمشي لها قلبي
وتشقى خلفه الأقدام
تربتك الخطى
وأخاف من نفسي على كفي
سيفضحها السلام
وننام كفي حينما شاعت على
كف

... على كتف
.. على ريش الجرام
وأقول ما قد أشتهي
.... أو ينتهي
في ظل شمقتها الكلام

الأشجار المكتوبة

• مصام ترشحاني *

إيقاع الخسف
خلفي الريح
ولا شيء سوى
صخب خلجي
ودخان وحشي
وسماء خرساء..
هل أوقعت الوحشة،

في شرك الإصغاء؟
كانت إيقاعاً للبيت،
ولالأفداح،
وللنار العطشى..

إيقاعاً..
يتبعه الشعراء
لآخر منفي

قال الطالع من أمه:
كنت على أعذب شبهتها أهذي
والليل على أرجاء بنفسجها يغفو
حين أتاها الخسف
رماهي الجذنب،
فغابت..

سقطت لغتي
من أعلاها

سقط الجرح
على الإيقاع
سقطت،

فمادت روعي..
ما فاجاني..

أن الأرض ابتكرتها ثانية
للتعود - بما لم نقرأ عنه
من الأكوان -

إلى مهبها.
كيف إذن..

واللحظة في بطن الحوت
سأسرق ظلاً
من عتمتها

وندي،
من سابع شهوتها؟

كيف سأشعل صوتي
في لجة لونهما

ترى برزخها
وتجسّس ساوسه..
لا.. جسم،
ولا.. لون لترجسه
تتأف.. ما يلعب في الأوهام
تتأف
ما تكتبه
في الريح غييب.. غييب
ولا يستيقظ إلا
في الأحلام..

ببريق الموتى
خرجت لغتي
من أغوار لا تجهلني
خرجت.. كامرأة أولى
لتشير إلى ياس الأشياء
كم كانت تقرا،
ما يتجدد في الأحشاء
لغتي..

- والذكرى ماء يتذكر -
تنأي..
وتسمي الداء
هل كانت والجرح
ينز من الرعدة
هل كانت

ببريق
يرشقة الموتى
تمحو أشباه الشعراء؟

الشاعر
هل قال لعذراوات الأسطورة
أن يرقصن،
كما الأبدية بين يديه؟
طفل..
في طفس المخطول،
يرج الأدهاش،
ويلعب بالأحلام،
ويرتاب، بما أوحاه الصمت..
طفل..
يسكب ما عذده الضمر
على الشعر
ويذه في النشوة
حتى
آخر أهار الوقت.
طفل..
يستلعي المجهول،
إلى زرقته..
وطيوس الصبر،
إلى جودته..
ثم بأسبغة الملوثة،
يسبرغوار الموت.

سهم زيهام
في الذليان،
تعيدي اللذة غييبها..
هل يطنل سهم الإيهام؟
في الذليان،

لأفجر ما خباء الله من المعنى؟

الشعلة

في الشعلة رحي
فوضى أجنحة الضوء،
وموسيقى الأضداد..
جسد للقاح الحلم،
هواء يتلظى،
وخيول..

نحو مصائرنا تسعى..
في الشعلة،
ماء القلب
وخمر المطلق..
قلق.. مأهول.. بالخلق..
وحديث.. أزيق..

أوليس أمير النار،
بذاك العزف الفجري،
يشي.. بخلام
أدهى شجناً
والذ سقوطاً
في هذا الوطن المفتوح على الملق؟

حرارة المبهمة

تأتين.. كما لغتي السرية في الحلم،
متاهات مبهمة،
يتصاعد منك السحر
كأرض فاعمة عذراء..
تأتين،

فاغص جفن الكون عليك
وحين المصباح الريان
بصوت وردي يتألم
أتصاعد في أصلابك
تورية للنار..
أنا.. حرارة المبهمة

البيت الآخر للشعراء

في الغرفة،
حيث المتذكر والعالم والمنتخيل،
كان الظل المتوحد فينا

يعود إلى خافقها
كم أمسك زقزقة الليل الماطر
في نهدنها
ورماها
أشجاراً
موجية
فوق الورق الظلم
كم أوقف ما لم يكتب بعد..
وعلمه أن يسجد،
بين يديها..

هل صغته النشوة.. فهو..
برقاً
أخضر في عينيها؟

ما لك وطني
هل أقيت علي المتعة،
كي تقرأني؟
أستثنيك من العاصفة اليوم
لأنني..
ساكون سريراً
للغيمة.. والأنواء..
ساكون سواي،
لتتلو.. جسدي

آه.. يا عنب الحيرة..
كم نفسي تلسعني؟
نفسي
تجترح الطلع.. وما أخفي..
هل أقدح،
بالرعدة.. لوني؟

يا غربة ذهبي
والشهوة خلف جناحك
أنا.. جسدي خفاك
وما لك
من منفائي
إلى أفلاك لم نكتبها..
وطني

يرتجف كأوراق الماء
كانت موسيقاك الخضراء
ثراقص جسدي
وفراشاتك،
ترغب أن ينقض النجم علينا..

في الغرفة،
والوقت حريق مقل
تزداد العزلة وعياً
وأصابنا البيضاء،
خلام..
يرتفع البحر
إلينا..
والغيمة فينا
تلو الغيمة تهمل..

الأشجار المكتوبة

هل غسلته البفتة
حين روائحها
دارت كالنيزك في دمه؟
لن أنسى
ذهب النبع ورغبته أن
يفنى فيها..
لن أنسى
كيف العطر تكسر
وهو يراها..
كانت..

غامضة الغابات،
وواضحة الريحان..
وكان كشران
مفتوح للشمس

* شاعر فلسطيني يقيم في سور

إن ما نغميه بالإيقاع والإمضاء هو أن الكرنفال^(١) مشحونة بوعي نظري، يجعل الكتابة الروائية ممارسة هي ذاتها وتدافع عن حريتها في عدم الحدود بين الأنواع الأدبية. وبين الشفافة المائلة والشفافة الشعبية. وبناء خطابها على تداخل بين كتابتين :

- كتابة مدنية بمعنىها. هي قابس. وهي مدينة الروائي "محمد الباردي"، فيها يقيم ومنها يشتق خطابه ويبنى متخيل رواياته.

- كتابة وعي بازمة المعنى. وهي أزمة عالمية، صتمها النظام المالي الجديد، وتحديدا أمريكا. وقد تمت الإشارة إلى ذلك، في مواطن متعددة من الرواية.

إن أزمة المعنى مشتقة من غياب السؤال أو انحصار الخطابات التي تمشده عنصرا بانها لها وتدافع عنه. إن السؤال أمانة حياة ومداخل إلى الإغراء بها. يقول السارد: أتعلم ماذا يفرني في الفلسفة؟ يفرني فيها أنها تسأل عن كل شيء، تسأل وتجيّب. ثم تجيب لتسأل. وقالت: والآن؟ قال: الآن ضاق السؤال، انحسر وتلاشى. ثم واجهك: كيف تعيش في مدينة لا تسأل عن شيء؟ (٢)

هذا الشاهد حوار بين سليم النجار والسارد الذي يقيم في الكتابة، ويقوم خارجها في أن مما. حوار بين سليم النجار المتشدد اسما وصورة ومحمد بن الصادق بن الطاهر الباردي (٣) كاتب "حوش خريف" (٤) وكاتب هذه الرواية والسارد الثاني أو الثالث أو الأول، بحسب المقامات التي يغير فيها مواقفه وأقنمته. ولا نحسب شخصية سليم النجار إلا قطاعا من أقنمته.

لعل ما تمت الإشارة إليه، الآن، يكشف وجها أو وجوها من التعنيد الذي أومأنا إليه في البداية. ويتصور أن ذلك اختصار لاستراتيجية كتابية، هي رواية الكرنفال، إذ لا وجود في هذه الرواية لحكاية مركزية وأخرى هامشية، ولا معنى للحديث عن شخصية رئيسة وشخصيات تحوم حولها تضيئها أو تكشف بعض جوانبها، ولا حدود بين الحكاية وحكاية الحكاية، ولا فرق بين "أنا" ساردة و"أنا" مسرودة.

تتأمل الحكايات من بعضها، في ضرب من الماخلة، التي قد لا ينتبه إليها القارئ، أحيانا كثيرة. يؤلف السارد الحكاية في رحم أخرى ويقطعها ثم يعود إليها فيرتقها. وقد ينهي هذه وتلك وقد يتركها بلا نهاية. والشخصيات كانتات كواييمس أو هي شبيهة بها. بناها السارد بخلفية الشك في كل شيء. وليس الشك إلا الوجه الآخر للسؤال. سؤال الإنسان والمعنى.

يسمعتنا هذا الذي أشرنا إليه بالتاكيد على أن الخلفية التي توجه الكتابة الروائية

الكرنفال^(١)

نظام البرية - برية الخطاب

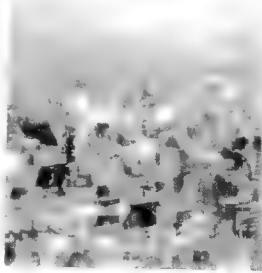


رواية "الكرنفال" مركبة، فيها من التعقيد، ما يؤكد مرونة هذا النوع الأدبي، الذي يكاد يكون كتابة بلا حدود.

محمد الباردي

الكرنفال

رواية



ونحسب أن سمة التعقيد ليست نقيصة، لأنها تجعل هذه الرواية موسومة بإيقاع صاحبها وإمضائه الشخصي. وليس الحديث عن الإيقاع الخفاء لفرضية التناسل، أو تشكرا لسيروية الكتابة وصبرها من ذات إلى ذات. وليس المقصود من الإمضاء الشخصي، ظهور اسم الروائي على الغلاف أو أن الكتابة، في "الكرنفال"، كتابة بدم.

في الكرنفال، هي الحرية؛

- حرية تشهدها الرواية في ما تقوله، وفي ما تتلق به الشخصيات وما تبحث عنه.

- وحرية أخرى تتعلق بما تحققت به الرواية كنايةً وبهاء، وبما مارسته من تركيب للخطاب وانتهاك للحدود.

١- خطاب الحرية،

يبدو أن هذه الرواية تعمّدت ألا تتحدّث عن الحرية، على نحو صريح، إلا كإثارة، وهو ما يعني اختراقاً على الأقل أن خطاب الحرية فيها محدود.

نطرح هذه الفرضية، لنسألها بعد حين، ولكن ما الحرية التي تدافع عنها هذه الرواية؟

في الفصل الثالث المنون بـ"أوديب"، يقول المصاد، مستحسناً عن محنة الفلسطينيين؛

واستطرت مناصرة هائلة إن الهجوم تصميد متعمد وخطير ويحمل محاولات إحياء عملية السلام بلا جدوى. وقال مناصرة، إن متظاهرين فلسطينيين كانوا يقذفون الحجارة نحو القوات الإسرائيلية في المنطقة، لكن لم يحدث أي إطلاق نار من الجانب الفلسطيني. وقال مسؤولون في مستشفى فلسطيني: إن أربعة منجنين أصيبوا في الحادث الذي وقع في جنين، وقال وزير الدولة الفلسطيني حسان عصفور إن الفلسطينيين يعتدّبون المستوطنات والمقيمين فيها أدوات للاحتلال الإسرائيلي إذ أن الكثير منهم مسلّحون، وقال عصفور: إن ما يحدث في الأونة الأخيرة يشيّر رسالة من الشعب الفلسطيني إلى إسرائيل بأنه يمتنع عليها إجماله المستوطنين وإنهاء احتلالها لأن المستوطنين لن يفسروا بالأمان طالما أنهم جزء من الاحتلال. كذلك وصف رئيس الوزراء (...) إيهود باراك هجوم الخليل الذي أدى إلى مقتل مستوطنين اثنين بأنه خطير للغاية. وقال مصدر طبي إن مستشفى المقاصد في القدس استقبل عشرات الجرحى خلال مواجهات اندلعت في المدينة القديمة في أعقاب صلاة الجمعة في الحرم القدسي (٥).

لم نورد الشاهد - وهو طويل نسبياً - لأنه يطرح سؤال الحرية في فلسطين. فهذه مسألة لا خلاف فيها. ولأنّ لأنه يفتح النص على الخارج النصي، على سياق واقعي، تؤكد أسماء الإعلام (حسن عصفور إيهود باراك)، والتأثير لانتهاه هو أن الراوي - الروائي لم يتحدّث كما كان يفعل في بعض المواطن الأخرى، فهو قد

يفتح اسم العلم (خليل حاوي) على لحظة فارقة

في تاريخ المروية
فيحتزلها ويكتفيها
ويجعل دلائلها سارية
في الخطاب الروائي.

فؤس السرد إلى أصوات أخرى.

فهل يعني ذلك أنه محاد؟
نستعيد الحياذ الواقعي ونؤكد الحياذ النصي، وتصور أن هذا الحياذ اختيار جمالي.

والغاية من ذلك الاختيار الجمالي هو التأسيس للسخرية من هذا العالم المقلوب Un monde à l'envers الذي يرى الضحية والجاني متكافئين وأفعالهما متساوية، ليسرّ اختياره، عالم يدافع عن الجاني، ويبرّر وحشيته، ويخلّق له الحقوق اختلاقاً، ويدعو الضحية إلى الصبر أو يدينها ويغتمها بمعاداة الإنسانية.

يمارس السلام، إذن، جهاداً منحصراً. فيقابله الراوي الروائي ساخرًا، بتجريدِهِ، والمساغة والانفصال والنزول به إلى الحضيض، تأكيداً لسمّة الكرنفالية لا اشتقاقاً من العنوان، وإنّما بالمعنى الذي قصد إليه باختين Bakhtin (٦).

وهو ما يعني أن هذه الرواية تقوم، في بنيتها العميقة، على السخرية من شعارات كثيرة. منها ما هو من قبيل: - الحرية، تلك الحرية التي تأتي على ظهور الدبابات الأمريكية؛

- نهاية التاريخ والإيديولوجيا والمعنى أي نهاية الكائن بعبارة أخرى؛

- الديمقراطية بمقاييس ومعايير أمريكية، ديمقراطية، من ليس معنا فهو عدونا، أي لا حق للبشر في الاختلاف، - المقاومة إرهاب، أي عندما تدافع عن أرضك إذا أخذت تصعب إرهابياً؛

ونحن لم نذكر هذه الشعارات إلا لتعيلها لما يعيشه العالم اليوم، ولما يمكن أن يند من المداخل إلى فهم كرنفالية هذا العالم ونظامه الجديد.

إن فرضية باختين التي تمّت الإشارة إليها، مسعفة بالنسبة إلينا، في التأكيد على أن خطاب الحرية، في رواية الكرنفال،

هو خطاب ساخر مما يتمّ التأسيس له، من قيم متعددة، منها: تكافؤ الأضداد والوعي الذي يقف على حافة الجنون والحياة غير اللائقة.

وهذه القيم هي مما حدّد به باختين الكرنفال. ونصّب أن هذه العناصر البانية للكرنفالية، قائمة في هذه الرواية نفسها الروائي ليفضح بها حرية مشبوهة وحدانية معطوبة، ويقول بها وعياً يضاعف شقاء الكاتب والقارئ في آن معاً.

يقول المصاد مستحسناً عن سليم النجار الذي انتصر: (...) بعد احتلال بيروت وخروج الفلسطينيين، خرج مع من خرج، ويبدو أنه لم يمتلئ الوضع، فرأت له نصاً بعد انتحار الشاعر خليل حاوي. كان نصاً غنيماً. ولكنني أدركت أنه سيهجو هو أيضاً لا محالة (٧).

يفتح اسم العلم (خليل حاوي) على لحظة فارقة في تاريخ العرب. فيحتزلها ويكتفيها ويجعل دلائلها سارية في الخطاب الروائي، اللحظة هي لحظة هزيمة مرة ضاعفت الإحساس بالمجز وتخلّق عنها خطاب عقيم، هو خطاب أزمة وحرية مفنونة. ولكن المغارقة هو أن تلك اللحظة ترتقي باسم العلم إلى مرتبة الأسطورة. فيتحوّل خليل حاوي إلى قناع لتسليم النجار أو سليم النجار إلى قناع لخليل حاوي، في ضرب من تبادل الأدوار الذي يحوّل الحسود بين الأضداد لتأكيد الوعي الذي يقف على حافة الجنون والحياة غير اللائقة، بل إنه تبادل ييسر لتداخل نصي يهضم الحسود بين الأصناف والأنواع الأدبية، بين الشعر مرموزاً إليه بخليل حاوي صاحب "تهر الرماد" والناي والريح" و"تيار الجوع" والرواية مرموزاً إليها بسليم النجار.

وفي السياق ذاته، نرى أن اسم فوكو التي تتركز الإشارة إليه، فيسخر على العلمية، ليندرج في الخطاب الروائي الذي مجسّد. وقد ذلك بدلالات اقترنت بطبيعة مباحث فوكو. ففرضاته هي الجنون والعقاب والجنس والسجن والعائلة، وكشت المفارقات البانائية لخطاب الإنسان عن العقل والحرية والحقيقة، فتاريخ الحرية ليس إلا تاريخاً لترويض الأجساد وتطويع المتصرّ في الإنسان، بكل أنواع التهرّ والعنف، والحقيقة ليست إلا الاسم الآخر للوهو أو الكذب، وليس تعهيد العقل إلا الإخفاء المتعمّد لأنماط من اللامعقول، وهو ما يعني أن رمان فوكو ذاته ولنا ندعي الإحاطة بالخلفية الفلسفية التي يتحرك في إطارها هذا الفيلسوف هو السؤال فقط، فكّل حقيقة تحمل تعقيدها وكل





معرفته تتضمن مداخل إلى تقويضها. والرمز الوحيد هو السؤال باستمرار. وهو ما تشبّه رواية "الكرنفال" أو تلصق إليه على الأقل. ويعتقد أن تشير مرة أخرى إلى هدم الصعود بين الخطابات، بين الخطاب الفلسفي بوصفه خطاباً سؤالاً والخطاب الروائي بصفته حاضناً لأسئلة كثيرة منها سؤال الحرية.

إن هدم الحدود لم يبق في مستوى ما يرمز إليه العلم خليل حاوي أو ميشال فوكو. بل إنه تجاوز ذلك إلى الممارسة الكتابية. كما سنشير إلى ذلك لاحقاً.

والخطاب في الكرنفال يتعدّد ويتنوّع. فهو لا يجري على طريقة واحدة، ولا يتم بذو واحد من أنواع الحرية. وهو ما يعني أن الروائي تحركه خلفية لا تقبل أن تجرّ الحرية وأن تقف.

إن الحرية في هذه رواية، كلفة لا تقبل الاختزال. والثابت أن ما أتاح للرواية أن تحقق هذه الرؤية الكلفة هو أن الإشكالية التي طرحها أو التي أثبتت عليها أصلاً هي: إشكالية الإنسان والمعنى في زمن الألفين.

يقول السارد: لقد قتلوا المعنى. وماذا يبقى للإنسان عندما يموت المعنى؟

وقد تعلّدت مظاهر قتل المعنى، فالدنية التي كان سليم التجار يعيش فيها، لا يطرح فيها السؤال؟ بل إن متخيلها ضاق إلى حدٍّ أنه لم يقدر على تلقي رواية "حوش خريف" لمحمد الباري بوصفها تخيلاً أو وهماً أو حلمًا، ولأنّ قراءها بظلفية الإذانة والتشهير.

يقول السارد: ينهني رئيس البلدية ويمرر إلى مساحة الميوت ويلصق به مستشاروه الواحد تلو الآخر في شكل طابور طويل من كبار القوم. لم قطع قراءته وأغلق الكتاب ورماه بعنف. وقال: أهكذا تتحدث عن أحيان ميمنتك؟ أنا أصور شخصيات وهمية! (...) قال متداركاً: لا تقرب أكثر من خط ألتاز (١٠).

لا نريد للشاويل أن يكون بلا حدود. وننكّ تقول إن تركيب: "لا تقرب أكثر من خط النار" يقصد في الدفن استمارة: انتكاسة حرب. حرب بين المشرق (خليل حاوي، سليم التجار...) واليهود من المعنى باستمرار ومن يبدلون خطوط نازهم في كل حين. حرب لا تهدأ لأن المعنى يتبدّل باستمرار.

فسليم التجار قاد مظاهرات عنيفة، منها تلك التي اجتمع فيها الطلبة أمام المركز الثقافي الأمريكي واهمين لافتات للتنديد بزيارة وزير خارجية الولايات

المتحدة الأمريكية وهاتين بمقتوط، الأميركية. وسليم التجار هو الذي كان يغضب، في الكلية ويحدث باللغة الفرنسية من علاقة الحبيب بورقيبة بالغرب والإمبريالية ومعاداته للتقاليد الضعيفة ومناوئته للإسلام وإقصائه لثقافة الكفاف. وسليم التجار هو، نفسه، الذي باع أملاك أبيه لأعمامه بأهيس الأثمان. فامتلكات التي تركها الوالد، بعد موته، خلّت تجسّد حضوره المستمر (حضور الأب) وأدراك الولد أنّها القيد الذي وضعه أبوه الأرحل حول عنقه (١١). فيهاها ليتخلص من القيد وأقعا ورمزا. فكان الموت الطبيعي لم يكن كافياً. فكان لابد من قتل الأب ببيع ما يذكّر به.

ولكن هل عثر سليم التجار على معنى؟ يقول السارد: وأنت أيها الكاتب أما زلت تبحث عن المعنى، سليم التجار رمى نفسه إلى الشيطان. وهو يبحث عن المعنى؟ قاد سليم المظاهرات وتبدّل بالإمبريالية وأعلن معارضة لبورقيبة وباع ثروته لقتل الأب والتحرر من عبدة أديب وعلم الراوي السؤال ولكنه انتعش في آخر الأمر.

إنّ انتهاء التي اختارها سليم التجار لخلفيته في تصور الناس لها. ولكنّها على أي حال بحث عن المعنى. وليس البحث عن المعنى إلا بحثاً عن الحرية. فلا معنى خارج الاختلاف وقبول الاختلاف ولا اختلاف دون حرية. وهو ما راهنت عليه الرواية في مستوى آخر، هو الجزء الثاني من العنوان التفصيلي. نثني حرية الخطاب.

فكيف تجلّت الحرية في الخطاب؟ وما هي مظاهرها؟

٢- حرية الخطاب: "الخطاب" دالّ مشتبّه لا يقلل الاختزال أو التيسير (١٢). ولنا أن نستخلص من دلالاته بمعنى الحركة والدوران جيئة وذهاباً في اتجاهات مختلفة. وهو ما يبدو متافصلاً مع بناء هذه الرواية التي لا تصور في خط متقدم إلى الأمام فحسب، وإنما هي تتجه إلى الجهات الست بتسليم المسمدي، فكان لا مركز لها، انتهت من حيث بدأت، بل إنّها بدأت ولم تلمت لأن سؤال المعنى الذي طرحته لم يحسم ولن يحسم.

وتعصب أنّ طبيعة السؤال هي التي اتاحت للروائي هذه الحرية. وهي حرية يوحى بها العنوان الجامع (الكرنفال) مثلاً توحى بها العناوين الداخلية.

فالكرنفال، مثلاً تمّت الإشارة إلى ذلك، هو فعل الهدم للحدود والمراحل والمتعلقات في الحياة الاجتماعية، بل إن باختين يشير

إلى الطابع الكرنفالي الذي يمكن أن يشيع في اللغة، في ما سمي بالكلام البعيد عن الكلفة أو الكلام الميوبي (١٣). وهذا يعني أن الكرنفال دالّ له طاقة واسعة على تعديد مدلولاته وتكييفها في سياقات مختلفة.

ومن الأمارات الدالة على تلك الطاقة، أنّ العناوين الداخلية ذاتها تحمل الطابع الكرنفالي. فهي واهدة من خطابات متنوعة وموحية بانتمائها إلى أنواع متعدّدة. فمن عنوان: "للحكاية أصل" - وهو الأول في الرواية: "إلى مساجد يقول الآن" - وهو الأخير - تمثّل مساهمة واسعة للتعميد والتوقيع. ولنا أن نتوقّف عند بعض النماذج للتعميد، على ما أشرنا إليه في الجدول التالي.

العنوان الداخلي الدلالة الصريحة الدلالة الإيحائية

للحكاية أصل البدء بناء الرواية على حكاية سليم التجار الذي انتعش. ولكن ما هي الحكاية الأصل؟

الإيهام بأن حكاية سليم التجار هي الحكاية الأصل. ولكن هل حكاية سليم التجار هي الأصل أم حكاية الرواية؟ الإيهام بميتافيزيقا الأصل. وهو ما ترفضه الرواية وتؤكد تنقيضه على اعتبار أن الحكايات تتناقل من بعضها. ويتابك بالأخبار فلو أن يذكر بالخطاب الشعري، بل إنه يفارق الشعر ليرتقي إلى مرتبة الحكمة: لا حاجة لك إلى الاستخبار لأن الخير سيأتيك لا محالة.

الكلام إذن مركّب من كلامنا نحن وكلام الآخرين. الرواية لم يكتبها "الباردي" وحده ولأنّنا شاركه في كتابته آخرون. وهو ما يعني أن الحكاية بالصوت المفرد أو كتابته اليد مستهتة ب"الكتابة تركيب".

عند أديب تخفي رغبة في قتل الأب. وهو ما يتطابق تطابقاً تاماً مع صورة من صور سليم التجار الذي باع أملاكه وألده بأهيس الأثمان لقتله مرة أخرى. فكان هذا الموت الطبيعي غير كاف. يجعل هذا العنوان على علم النفس فيسما هو بري اسطرلو. والطريف أن "باختين" يذكر في كتابه "شعرية دوستوفسكي" أنّ الكرنفال الروماني يتضمن طبقاً هو (Moculi)، وفيه يطبخ أحد الصبيان شمعاً وأده ويصعب بعبارته كرنفالية مرحلة: الموت لك أيها السيد الولد (١٤).

الرائي عنوان يحصل على مقسولة من مقسولة عالم السرد الرواية Point de vue السارد. كما جعل على المقدس، وعلى مقام السارد.

وعلى الشعر في سياق أخمن (الرواية).
ولهذه العناوين الداخلية طهيعة مزجوجة.
فهي متصلة متصلة في أن ما،
- متصلة، لأن كل عنوان حكاية، لها
مقوماتها الذاتية وأركانها المتضاربة،
- ومتصلة، لأنها مشبودة إلى بعضها
بغيط ناظم هو سؤال المعنى والتفكير في
الإنسان بوصفه حكاية.
إن الإنسان في رواية الكرنفال، كلن في
الحكاية وبالحكاية، أي هو حصيلة ما
يحكيه عنه الآخرون أو ما يحكيه هو عن
نفسه، لذلك تمتد صوت، وانتفى
التمتعيل والتمذجة، وكان التداخل السمة
المهيمنة في البناء.

فتحت الروائي محمد الباري "الذي هو
كائن تاريخي اجتماعي بعيد بناء ذاته داخل
الخطاب، يتحول من مؤلف Auteur إلى آخر
Auteur يحتاج في معرفته، داخل الرواية، إلى
جمع علامات نصية، قد تتقاطع مع
العلامات المرجعية وقد تفرقها.
يمارس الروائي، إذن، حريته في بناء
خطابه، فهو يميل ذاته ويجعلها موضوعا
للحكاية، فيما هو يسرد حكاية الآخرين أو
حكاية الحكاية، كما أنه يترك بنية الزمن
فيجعلها متراصة بين:

- التدقيق التاريخي، وهو ما تلسمه في
قول السارد: وتذكّر بداية ١٩٦٩ عندما
كنت طالباً بكلية الآداب، وجامعكم حافلة
إلى العاصمة، وأخذكم إلى مدينة قابس،
وأوصلكم إلى قضاء واسع يحادي البحر
(...) ورفعت صور الرئيس ونصبت منصة
كبيرة، ثم جاء "أحمد بن صالح" ذو
الوزارات الثلاث وألقى عليكم خطاباً
حماسياً(١).

- والإشارات التاريخية التي لا تضبط
إلا تخميناً. يقول السارد متعمداً عن أحد
المحاضرين الذي التقاه في الخارج وحده
عن سليم الشجار ابن مدينته: وقال: ابن
مدينتك مشكر عظيم، التقية منذ سنوات،
في بيروت، أقام الحرب، كان يتبع إحدى
المنظمات القلتصية، كان منظرأ لها وهو
الذي يصوم بياناتها وأيدياتها(١٦).

أو الإشارات الزمنية المطلقة أصلا التي
بعض ضبطها حتى تخميناً.
والروائي يعد الشخصيات كذلك،
ويجعل بعضها أفعلة لبعض، دون أن تقف
هذه أو تلك سماتها الملائمة. كما أنه يلقي
الحدود بين أنماط المأسوف وسجلات
الكلام والأنواع الأدبية. فالكتابة عربية
فصحى وطلقات ولهجات اجتماعية
مختلفة وأغان شعبية إقليمية وتونسية
وأخرى لفيزون. والكتابة فرنسية قديمة

هو الكابوس يهيم على الذات الساردة ويجعلها تشهد موتها في، بعد أن مات المعنى في المدينة.

المعنى ولا تدافع عنه. وهذا مظهر من
مظاهر الأزمة التي تشير إليها الرواية.
فالكتابة قد مات فيها السؤال ولم يبق إلا
ما كان من قبيل الحلم - الكابوس الذي رآه
الباردي في آخر الرواية. يقول السارد:
أليت فوق الصراف "والسراف على اكتاف
أربعة رجال، ورجال عديدون وراهم،
أصوات تخرج كالحشرجة" الله أكبر (...)
وعندما اتحدت إلى رجل منهم همس في
أذنك "محمد الصادق بن الطاهر الباردي
الدائم زبي. اهتزت أوصالك ووجدت
تفصلا جالسا على السرير ترتعد(١٧).

إذن، هو الكابوس يهيم على الذات
الساردة ويجعلها تشهد موتها في، بعد أن
مات المعنى في المدينة.

مات المعنى أو هو يموت وانتحر خليل
حاوي وسليم التجار وخمّل "الباردي" على
"الصراف" إلى المقبرة. فتحوّل العالم إلى
كرنفال. وإذا كان الكرنفال طقساً يخرج به
الناس وفيه، عادة، من جميع الفئوج
وسلطة الواحد إلى قضاء المتشد والمختلف
فيثوقون طعم الحرية، ولو إلى حين، فإن
من يحولن العالم اليوم إلى كرنفال يريدون
أن يعيدوا بناء الفعاليات المختلفة في صورة
واحدة ينفي فيها الاختلاف. وليس هذا
الصبي إلا مدخلا إلى قتل الإنسان أو
تدجيته وتحويله من كائن نوصي إلى مجرد
نوع ضمن أنواع أخرى.

وحديثة لكونياني Cornelle وموسى Musset
ويول السوار Paul Fluardmahng وبودلير
Charles Baudelaire.

لعل هذه الإشارات كفيلة بالكشف عما
ينفعا عليه الفرضيتين اللتين توزّع إليهما
العنوان الفرعي. ونحسب أنه بالإمكان
توسيع ما ورد فيهما، لأن بناء هذه الرواية
مشحون برعي نظري يرى الحرية قيمة
أساسية في الممارسة الكتابية. وهو ما
سمينا إلى الإبانة عنه في القسم الثاني
خاصة.

إن المعنى هو الذي يصنع الإنسان،
ويحوّله من كائن نوع إلى كائن نوعي
تاريخي، لذلك فإن رواية "الكرنفال"
بطرحها لسؤال المعنى، تكون رواية بحث
عن ذلك الكائن النوعي وسط أنواع لها
أقنعة البشر، ولكنها بلا معنى أو هي تفقد

* كاتب من تونس

الهوامش

١-محمد الباري، روائي وأكاديمي تونسي،
يبحث في الرواية والسرديات. أنجز أطروحة
دكتوراه بعنوان الرواية العربية والعدالة. صدرت
في دار الحوار بسبوتيا ٢٠٠٢ وله دراسات أخرى
منها: نظرية الرواية ١٩٩٦ سهراس تونس، وحأ
مقالة كاتب الكفاح والفرح ١٩٩٢ دار الآداب -
لبنان وله كذلك أربع روايات: فتح أفريقيها،
سوسوس- تونس ١٩٨٦، وعلى ثار مائدة دار
الجنوب - تونس ١٩٩٧، وحوش خريف، سهراس
تونس ١٩٩٧ والكرنفال، دار مسهر للشر-
تونس ٢٠٠٢

٢-محمد الباري، الكرنفال، ٢٧

٣- نفسه، ١٩٥

٤- نفسه، ٢٧

٥- الباري، نفسه، ٢٩-٣٠

٦-يشير باحثين إلى أن الكرنفالية سمة
للعامة التي خرجت عن خطها الاعتدالي الكفيف
للمفاتيح القروانيات والمحظورات والقيود التي تنظم
وجود الناس. فالكرنفال يقرب ويوحّد ويريد
ويشعر الناس بالمدنى والمسلمي والفرع
والنظم والتلفع والحكم باليدى... ويتم التعبير

عن ذلك كله في شكل محاكاة ساخرة. راجع
مخائيل باختين، شعيرة دوستوفسكي، ترجمة
الدكتور جميل نصيف الكرنفي مراجعة الدكتور
حياء شرازة دار لويال المغرب ١٩٨٦ من ١٧٧
وما بعدها.

١- راجع كذلك: Joella Garden Tinebe, Marie Claude
Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, Cérès- Tunis,
1998, p.٤١

٢- الباري، نفسه، ٢١

٣- الباري، نفسه، ٢٥

٤- نفسه، ٢٩

٥- نفسه، ٢٦

٦- الباري، نفسه، ٢٢

٧- Dominique Meunier, Inhibition au ml- ٢١
Rhodes de l'analyse du discours, Hachette 1978 p1١,
12, et - Georges Elie SARFATY, Elements d'analyse du dis-
cours, Nathan 2001-p ١٤,13

٨- باحثين، م م من ١٩

٩- باحثين، نفسه، من ١٨٥

١٠- الباري، نفسه، ٥٢

١١- نفسه، ٢٠

١٢- نفسه، ١٩٥



حين سألته إلى أين تمضي يا محمد
ينطلق؟ أجابني إلى أين يتجه المالم؟
أدركت استحالة الرد على السؤال اللغز
وأدركت أن المسمى متعة وأن الشعر متعة،
لقد كان مبهماً حد الاختراق وذلك طول
مساره الشعري الذي بدأ منذ السبعينات
ولم يعد عن غايته النبيلة قيد أنملة، وكان
دائماً على يقين تام بأن المبدع الحقيقي هو
الذي يفجر الأسئلة ويجترح أسلوبيه ومذهبه
الفني، وهو الذي يشارك بصماته واضحة
على خارطة المشهد ... بجرأة ... بقوة (...)
هالزمن وحده كفيل بفريلة كل هذا الركام.
المسار الشعري لدى محمد بنطلحة لا
تتساقط مقارباته إلا إذا تم القبض على
تفاصيل حياته المشوومة بالوان مدينة فاس:
مكان الولادة / المدرسة / الجهة الأخرى
الجنوبية للمدينة: ظهر المهرارز / ثانوية بن
كيرزان / ورموز المدينة الخارجة عن المألوف
والموغلة في الجو المالم لحياة الناس: عسالة
التي مرة وبهتتي إسفنجية حارقة ومررت لي
سر الشعر وحجم الخيانة، وحرية ذلك
الأسمر اللطيف الذي دوخ أمهاتنا طويلاً
وآخرين.

لنتبع أمة "لمحمد بنطلحة" (١)

العمى : بداية القراءة

في صفحات العدم

محمد الشنوني*

...كيف لي

أن أرمم في رغبة القيس أبراج صوتي؟
وكيف سأخضع في بهو مدرسة الشعب
وجه المدرس؟
هل اتقيته بمحفظتي.
أم أمد له راحتي بالسلام الخجول؟
وأمنحه زهرتين؟
خرجنا عن المدرس.
ص: ١٢٦

النتيجة: "المعادلة الصعبة، وإنشاق شاعر
جوهري يحرر ماهية الشعري في وطنه
ولا يمكن بأي وجه أن نضمحل فيه بين
الإيمان وبين الشاعر حتى في أدق تفاصيل
معيشته..." (٢)
اسمح لي أن أقيم بين دواوينك الأربعة:
تشيد البجع، غيمة أو حجر، سدوم ويمكس
لما، وحتى ياخذوا بيدي ويدخلوني إلى
فرايديسم ويعرفوني على أنبيائهم الساحرة
ويسروا إلى بمواطن الظل والنور.

الثقة الشعرية

الثقة عنده سديم لاتنهائي وهو حين
يلامس بياض الورقة حرفه بفعل قلم القلم
ويسبح مقعماً بالذلة في مساحة البياض.
يشكل الحرف نصوصاً بصوت الصهيل
الراكض إلى مكان معلوم لدى الشعراء
تحسن من خلاله أن الشاعر اختفى تماماً
وترك للحرف لجامه:



مضيئة في
خارطة الشعر
المعربي الحديث هو
محمد بنطلحة، يتسم
إبداعه بقدرة فريدة

على القبض على ناصية الثقة وتطويعها والتحكم في حدودها وجعلها
تتشكل وتتحرك وفق تماء ضارب في الشعرية والكشف. يذهب بها إلى
أقصاها وإلى مداها البعيد حين يحسن الإنصاف إلى البوح السيرياني.

والقلب حيث المعرفة والحياة عرفت توحداً
وانصهاراً هي نصوص شعرية مثالية
تأرجعت ما بين الشمس والظل، صخب
الحياة ومواجهة المالم، المحنودية والمآء.

سميد... كوايوس أن أتناول هذا المسار
الشعري المتميز، أن أتناول شاعراً عبر
كامل منجزه الشعري الذي لم يكن أبداً
منجزاً أو طوبوغرافياً، بل رحلة للفكر

وما يمثّلونه دوماً ويدون كل، هذا المذهب
عن الحواس والمعنى.

نصك الغاب: تلج
ورداً
ويرد
ص ١١٨

وجه القمر الآخر الذي لا نراه والجانب
الأصم للمساء والواجهة الأخرى للسمور
ونواة الحجارة. إن البحث عن الأفق
الداخلي يساهم في تأسيس النص الشعري؛

كان الروح أسطول
واقف
ص ١٨٤

هذا الدأب الحديث - الذي لا يؤمن به
ويمتدحه إلا الشعراء - في جعل هذا المذهب
أمراً مرئياً وظاهراً والتبض على محور
الهوية.
هو شاعر يتبع عتمة أفق الكلمات التي
تتماهي إلى ما لا نهاية داخل المتاهات
المدوخة للمساحة الداخلية كما يقول
(هذا شق في الموضوع ليس سوى ذلك
الهرب إلى ذاته، إلى أفقه المتقهقر أبداً،
وهو دليل على القدرة الساذرة على
الاستمهاج وعلى الجاوزه الدائمة للمبتذل
التي تفتح أبواب التأويل على مصراعها
وتدعك بإمكانية تجاوز المقاربة الواحدة إلى
باقية من أدوات التحليل والبعد دون أن
تقصي أبداً هامش المحجوب والفاض على
حد قول HUSSERL، ويبقى دائماً أهقاً غير
متجلب لكه مدقوع إلى ما لا نهاية التي عند
الشاعر هاوية؛

على كتف الهاوية
تسترد الهتافات برزخها
والنواصير ترتقن ذاكرة الماء
بالضجعة المفتراة
وذاكرة المخم
بالأغنية
ص ١٢٠

إن الشاعر لا ينظر إلى الأشياء معزولة،
بل يصرها مركزاً لأفق بأكمله، فهو لا ينظر
بالأفق الملبس بالرؤى (ص ١٠٤) هذا الأفق
المتفتح واللاستقاهي لا يتحدد بأي مجال
استيعابي، إنه يحص العالم ويستوعب
تقاطعات أفق الأشياء الداخلي والخارجي،
الإحساس بالعالم الذي يهيم حسب

هو شاعر يتبع
عتمة أفق الكلمات
التي تتماهي إلى ما لا
نهاية داخل
المتاهات المدوخة
للمساحة الداخلية
كما يقول

لديها: ساحر يروض أفعال التسمية وصريح
التعبير المجازي، إن المبدأ الأمامي هنا هو
تداخل عناصر الصورة الشعرية وحمل
المتلقي على الاهتمام الكامل بالتشابه بالنص
كمفارقات وبمساكن دلالية ومدى خصوصية
الخيال وقوة الإدراك الداخلي، أنا لا أتكلم
هنا عن مركبات، بل عن شعر موغل في
الشعرية، شعر ذي سمات جوهرية متمسك
على الفعل الخيالي المحض، يليني على
محاور علاقته متداخلة فهو يتسم
بالتلقائية التي لا تخلو من مراعاة مقصودة
من أجل تحقيق الاحتواء والمغايرة، وكذلك
اللاتميين سواء في المحتوى الخيالي أو في
جانب الظل منه.

الصورة الشعرية عنده تجنب الموضوع
لكنها متماسكة البناء وغير موجهة كما
أسلفنا، وكلما اشتد عدم وضوح الصورة
قلت عناصر كال تكرار والنقطة والضبط
ومالت إلى الانسحاب كالماء - الذي يعبه
الشاعر كثيراً - والذي يوسع جغرافية
المساحة:

فاتسح
في الرأس نهر يمر، وزويعة، ثم تأتي
الطيور من الحوز ذافرة الريش،
مناقرها يابس والرسائل تحكي
ص ٢٦

وهو ما يسمح بالانفتاح والتجاوز المتجدد،
ولعل الشاعر قد استوعب حقاً الدرس
الهايدجيري المتمثل في عدم جدوى ثنائية
الواقع / اللاواقع، فالوجود زماني مفتوح
الإمكانات والميش الأفقي كان عنده سفر
لاستكناه منابع الشعر الحقيقية.

الشعر الأفقي
الوجه المذهب هو ما يبحث عنه الشعراء

اهرصي في صهيل الحروف
إلى إرخيل الجنون
ص ٥٧

إنها تسعى لإعادة طرح أسئلة الكائن من
جديد عبر بناء تصوري يتأسس على
مكونات الصورة الشعرية المتشعبة والمتناثرة
أحياناً، وهي دعوة لوعي بالصعيدة بشعار
النفاذ إلى المعنى قصد توسيع مجال
استغلال الحرف وانطلاقه وكثافة الأبعاد
فيه:

أقيس كثافة الأبعاد
فهذا البحر مرارة
ص ٨٨

كذلك تجعل لغة الشعرية بكلمات منتقاة
وقليلة التداول في النصوص الشعرية:

هذا دمي
شارق في رداء الثواني
ولك فمي
صالح في هيلر الأثافي
وفي هودج اللغة المتسفة
ص ٥٢

ومن فعله باللفة عدم فصلها عن الوجود؛
ما الذي يمر

-لأن-
خذ الطليعة
كلما زوقت بالبقسونس البري
جيد الأجيدي؟
ص ١٧٧

وجعلها تستعمل وتذكي الحواس الأخرى
كالسمع مثلاً:

يجيء
من سيعثر الغابات
-مثل بياض الشطرنج-
في سمعي
يعثرها بأيسر، صيحة
ص ١٧٩

وفي صمت الوعي الأصيل يظهر لنا ما
تريد الكلمات أن تخفي به ويمرر النواة
الدلالية ويذكي قوة الشحنة الوعائية



(Valery.) ٢) التجربة الشعرية وهو ما يخالف فيه ما يسمى بشعراء الجبل الجديد والناضات الهومي والجزائريات الهامشية للمعيش، الأمر الذي يفرض التركيز على شيء وإقصاء ما تبقى.

وحيث تلمس العممة كان العارف والمدرّك أنه رغم إهمار الفرق بين هذا الفرق المين وذلك الأفق ضالّالم لا يستطيع أبداً أن يتجلى تماماً. (وما في خيالي سوى مقعد للهوي، ص ١٩١) فراح يصدق في هامش العممة التي تغفلت أبداً للنور لأن العالم علاقة رهينة بمدى قد ندرتك كنه وحجم وزخم ولون الملاقة، لكن هو يفضل اللامحدودية ويتعلق أكثر بالتهاب إلى العمق بدلا من تلمس الشكل والأفق بدلا من التزكيب.

وحقا مع التماس المعتم للعالم يبدو أن تركيب الأفق يتأسس على عصى مطلق لا يستطيع أية شحنة ومهض أن تجلوه. إن العالم كأي مقول مطلق سام، يقول C. Axiol، هو لامرئي رغم أنه يكتف بالرواية كإكسما.

وحيث نمنع هذا العالم أن ينجلي للشاعر ويردك بالرواية الكاشفة بعدما طاف على سلاسل الأفق، ركب معية أخرى مغايرة تماما، بل نقضه كي يتلمس الخيوط التي تسبحه إلى عهد الكائن / المتاه. هذا الكل اللاشعبي الذي يحثونا ويهينا.

إن أهمية مسار الشاعر في نظرتنا انطلقت من اكتشاف المظاهر التركيبية لأفاق الأشياء الداخلية والخارجية وذهبت تدريجيا إلى قوة اقتراحية أعادت تشكيل الملائق وإخضاع اللغة كي تنكي وتغير مواطن العممة في الكلمات وتجسد الملائق البناء في حدود إرادة القبض على تلاعب القصيدة كسك كاشف للحياة والمستقبل.

يدرك أن شعرة الخلاصات المنتهية واتامة مستحيلة المثال هي متاهة متممة:

...أحيث تكون المفاهة الرب
تبدى القصيدة ما يشبه الفنج
حرف يطل
وأخر يهرب؟
ص ١٢٥

لأن طبيعة الاحتمالات والطاقة التوليدية تسبح أبداً إمكانيات متجددة للإبداع والخلق والكشف، فهذا العالم يقترح نفسه للشاعر كإضمومة كتابانية تمكن من التناول الشامل وتتيح تحقق الرؤية الشاملة، ولكن كمتاه لا منتهي حيث أن نقطة الانسحاب فيه تمرق دائما وراء كل نظرة. وما يتردد كثيرا لدى البسطاء، "ما أغرب الأشياء والعالم" هو عند الشاعر نمق مطلق مركب لا يضم أي سمة

الأولى لعائلة البصري "فالشاعر المعاصر يبدو أقل إحساساً بسلطة البصري وموهبه" (٦) لأن المجال البصري لا يمكن أن يأخذ الأسبقية لأسباب قد تبدو متناقضة: مرة لأنه يهب البصري قيمته الحقيقية ومعها المرئي شكلا ومغزى، ومرة يتيح الولوج إلى مغالة اللامرئي في حكمة المعاني والمغزى.

ولأن نظرتنا للأشياء تبدو أحيانا كسور ضد تهديد المته واللامعنى والمدار، يقطن العين ويرسم شكلا مضاهيا لذي تقتطعه نافذة من الحائط، ومن مساحة الظل تتدفق الكلمات التي تثير العالم بمعنى ما.

العمى ليس استحالة مادية للرؤية أو البصر، بل هو اختصار واع ينم عن ذات شاعرة تسمى إلى القبض على الخيوط القصوى للغة الشعرية. إن المرئي لا يهب ذاته إلا من زاوية واحدة في قلب الرؤية تقطن الاختفائية والاكشافية التي تؤدي إلى إعادة تعريف الكائن نفسه، بالنسبة للشاعر إن الفعل التسميم بالعمى - الذي يحميه منعى مجتمعا في المجال البصري- هو الذي جعل الشاعر دائما يتأرجح داخل المعنى واقع منفلت أبداً (٧).

إنها محاولة ارتقاء داخل تركيب المجال الرفيعة إضافة إلى ما يقتربه منه وما ينأى عنه وكذلك افقه الممكن، ارتقاء لا يعني أبداً أن الكائن يتواجد ما وراء المرئي داخل مدار مستقبل من الواقع: عن جوهر الغياب هو في قلب كل تواجد، المسبب ينكتب داخل نصية المرئي لا يفصل عنه كالجبهة الأخرى للمكان. بهذا المعنى تتوحد هذه الأضداد "المسيرة" المتناقضة لاستعانة التواجد دون الآخر وهو ما سماه هيدجر "الاختلاف الأنطولوجي".

هل هو رفض لهذه الحياة العنيفة بحرونها وأسبابها وأوبئها والظلم السائد/ السيد فيها أم إن الأمر ليس سوى نرق عن المجاز والبلاغة.

* باحث من المغرب

لوضوح والتجلي.

لماذا كل الأشياء تبقى دوماً خارج التناول هو موهبة المستقر عبر المته الذي لا يولد إلا متاهاً آخر، لقد تسام بودليز من سر هذا المته المتجدد الذي يأسره شاعرتا مرة كعدم موهبة كهوية - الذي عنده لا يقاس إلا بصميم المسمق المسطلي والذي تجلى عند رامبو كطبقات صمودا نحو تحقيق الإشراقات السامية، والذي عند سان جون بيرس ليس بارتقاء ولا نزولا، بل في كثافة وحجم العلاقات ما بين كل ما هو أفقي حد شاعرة الوجود ذاته.

الشاعر الحقيقي هو الذي يمش دائما "محاولة التجاوز" لأن علنا وفي كل لحظة يحيل بإمكانية التطهر والظهور كمال آخر متغير، والأمر لا يتحقق إلا بالطاقت والإمكانيات الخاصة والحميمية التي يتميز بها الشاعر دون سواء. إن كل شاعر يبدأ بمحاولة تجاوز الذات أولا بالبحث والقبض على حدوده وتعمسها في كل أبعادها داخلها وفي علاقاتها مع محيطه المموجود والمعنوي، كي يصطدم بتساعاة الوجود فينجذب بين التحسس والقلق اللذين لا يشكأن سوى وجهين لعملة واحدة: الفرق في المته.

لا نراه لا يهتم بالمحافظة على التوازن لأن كل ما هو واقعي أو ملموس هو أصل مأخوذ، مخروط حتى البصر الذي يستويه كثيرا هو على خعد مستقيم (٨) هذا التوازن الذي يحمله دوماً إلى أبعد من خسارته:

...م
نشرت الظل
طريقا لمعيا
أكتنت ندرلك
إن العمى سيصير ضوءا لمبصرين. (٥)

"شاهدة في الأفق المحبوب للمرئي؛
إن أول من أشار للموضوع هو التافد
الفرنسي جون طورطيل الذي لأمس الآثار

الهوامش:
١- ليتي أعمى: محمد بنطلعة مجلة فضاءات مستقبلية ٢٠٠٢. (أعمال كاملة)
٢- لمة حيث كل فطرة محيط. عبد السلام السلاوي العلم الثقافي ليوم ٢٠٠٤/٠٦/٢٦
٣- ropos sur la poésie 1363
4- R. Jourmond: les objets contiennent l'infini (4)
٥- نص دم الأنبياء من كتاب المهن صلاح بوسريف
٦- J.Tortel: Feuilles tombées d'un discours. 1984. p80
٧- Le visible ne s'offre au regard qu'à partir d'un point aveugle. (7)

البكاء الجميد

• أحمد الخطيب *

سَيَلَّتْني من القمامة أرضٌ
جلُّ أوصالها منابيع حثفي
فاقترني طائري وحطي بنثري
إنَّ كلَّ الكلام رهنٌ بسقفي

ما الذي حولُ اللامِ
تحت البكاء الجميدِ
إلى قمرنافلٍ،
وهي تدنو من الفاء في شمس أحوالها

البكاء الجميدُ إذن
وحصة غيم قديم
أتى من شمال المدينة، حتى
تفرَّق في الكشف وجد ظلالها

حَيَّرْتَنِي البدايةُ
من أولِّ السطرِ
حتى إذا أثقلتني النهايةُ
فَرَزْتُ بها
وانشغلتُ كما الضوء بالصوتِ
فصلاً يطلُّ الجنانُ
إلى العشيِّ كَمَا ونوعاً
ولم يتحدّر مثل باقي التنخومِ
شيوعاً لبسط خصالها

البكاء الجميدُ على خد "أمي"
مرايا تحزُّ الجبالُ،
وإن مرَّت الساق بالساق يوماً،
تساق إلى حدِّ طاعنٍ في رحيل خيالها

ليس شرطاً
أقول شعراً،
ويكفي
أي بشرى لسنتي بعد خوفي

البكاء الجميدُ
على طللٍ واقع في القصيدةِ
يسعى إلى أن يسوق الطبيعةِ
يوماً بصلصالها

والبكاء الجميدُ الذي فرَّ من جفن أمي
صباحاً،
نما كالنياه على وردة في الغيومِ
وصبَّ على كأس وحدتها
في المساء تماثلاً لأطفالها

كانَ البكاء الجميدُ أتى طارقاً بابها
من وراء سيوفٍ تغاض بانصالحها

حَيَّرْتَنِي البدايةُ
أمشي إلى حائطٍ لذة البوحِ
أم أنتهي لسؤال غريبٍ
يتناهل في الحب ماء زلالها

البكاء الجميدُ
يكو زلّ تحت الشفيفِ،
من الحزنِ
صمتاً طويلاً
يسوق الحديث إلى
بحرها
ثم يندد في السر
جوع عيالها

كانَ البكاء الجميدُ
يثبُّ على حجر طالعٍ
من أنينٍ وجالها

* شاعر من الأردن

الشعري بصورته الأولى تقريباً، إنشاداً ورواية، ما دام يتلقاه السمع لا البصر. القصيدة بهذا المعنى، ويوصفها نصاً شغافياً، تشتغل من حيث بنيتها الصوتية الإيقاعية لصالح ذاكرة الراوي. كما تشتغل في الآن ذاته بشكل يجلب انشباع المتلقين الذين يتوجه إليهم عياناً. هذا من ناحية. أما من ناحية أخرى فهي أيضاً بنيت تتأمن على مكونات جسمية مضمرة في اللغة. فالتركيب الشفوي يستمخ إيقاعات الجسد. تطلعات التفسيرية تتزوج مع النفس. كذلك يتزواج الإيمان والنطق. وتظهر أمور لغوية أخرى من مثل التكرار والتضاد والتناظر والقلب والتوازي والسجع. وهي كلها أمور تسهل عمل التخزين في الذاكرة، وتضمن توافد المتلقي السامع، كما تسمح في الوقت ذاته بالخلق عن طريق لعبة التنوع إلى ما لا نهاية.

يبدو، وفي ضوء هذا المنظور، أن الشعر الشفوي هو كتابة على متن غير بصري هو متن الزمنية نفسه وفق قوانين تركيبية معينة يمكن تلخيصها ضمن مثلث الذاكرة، الجسد، والإيقاع. وهي التي بموجبها يتم إنتاج الشكل الشعري الذي يحوي القصيدة من الزوال أو الفلاشي أو التفكك البنائي الذي قد يتسرب إلى لغتها من كثرة الرواية. إنها بهذا المستوى شكل رمزي له خاصية الثبات في الحافظة الجاهلية، يحمل معنى المواجهة مع الزمن الذي يمحو ويغير أو يدمر. إنها تخليد صوتي للعالم المرئي المحيط في خضم حركة الكون العارمة التي لا يوقفها شيء، وهي بذلك تخليد للكائن نفسه أيضاً. فإن كان العالم بيت الفناء الذي لا هناك منه، فاللغة هي القصيدة بيت البقاء الرمزي. تقول الخفصاء في هذا المعنى:

وقافية مثل حد السنان
تبقى ويهلك من قالها

لا بد للغة القصيدة وهي تتحو منحي الثبات في الذاكرة من أن تولد إيقاعاً. فالتشكيل الصوتي للكلام هو ما هنا الكتابة والآن الذي يكتب عليه في الوقت ذاته. الأمر الذي يضع الشعر في حضارة الثقافة الشفوية في منطقة وسطى بين الكلام العادي وبين الفناء يمكن تسميتها التشديد (وإلّا هذا ما يحفل من الكلام الشعري في خضم هذه الثقافة خطاباً يقول ليس بالكلمات وحدها بل أيضاً برنين

القصيدة الباهية وأنطولوجيا الشكل

الذاكرة - الجسد - الإيقاع

د. الأخضريركة

بذلك بناءً خاضع بالضرورة لنطق الذاكرة في الرواية أو في التخزين. الشعر بوصفه (لغة) ذاكرة ينتج شكلاً له وظيفة الحماية والحفظ والنقل. إنه بهذا المعنى وسيلة أساسية في المجتمع الشفاهي لتخليد ما يقوله الثامر، أو ما ينتجون من معرفة وما يصنعونه من خبرات وتجارب حياتية حين لا تكون هناك كتابة. إنه بوجه ما تقنية تذكيرية (mnémotechnique). فأسور فنية معينة في القصيدة من قبيل الثقافية والتكرار ولعب تقنية أخرى على مستوى الصوت ونظام التوازي تساعد ولا شك عمل الذاكرة. ثم إنه لابد من التمييز هنا بين تشييد الكتابة لما هو مجرد حرف بصري، وبين التشييد الشفوي لما هو الكلام الحي، الكلام دون الحرف، في علاقته بالصور الجسمية للمتكلم.

ذلك يعني أن ما تشييد الكتابة هو المفهوم فقط، بينما الشفوية تثبت ما هو أكثر من ذلك. أي ما يمكن تسميته بالتلفظ إلى حد ما. فالعودة إلى النص الشفاهي شغافياً يعني إعادة إنتاجه في حضور متلق، مع يتبع ذلك من مصاحبة حركات الجسد وتوقع نبضات الصوت. يعني ذلك أيضاً أن التشييد الأول يكون لما هو نمر، وهو أمر ينطوي على مسألة التحول من الخطاب إلى النص، أي من السمع إلى البصري. أما التشييد الثاني فهو بقاء الخطاب

١- الشفوية والشكل الشعري

تقوم اللغة، في الثقافة الجاهلية الشفوية أساساً على تحويل العالم من الوجود البصري إلى الوجود الصوتي. فالكون ضمن هذه الثقافة لا يدخل منطقة الوعي البشري إلا بتحوّل من كونه مرئياً إلى كونه مسموعاً، أي أن لغو الأشياء أصواتاً. بيد أن الصوت معكوم بالزمن، فما يكاد النطق ينتج حتى يتلاشى فيزيائياً، الصوت بوصفه علامة لغوية منطوقة يرتبط أساساً بالكلام الذي هو واقعة خطابية مشروطة بالزمن. هو حدث معرّض للزوال يقتضي التثبيت. من هنا كان لابد من الشكل اللغوي الذي يحفظ الكلام من التلاشي، والذي له ما للتكتابة من قدرة على التسجيل أو التثبيت دون أن يكون الكتابة بالذات، وهو الشكل الذي يرتبط إلى حد ما بميكانيك الذاكرة السمعية في الحفظ والنسيان كما يمكن أن يمثله نموذج القصيدة الجاهلية. إن فكرة الأصل الشفاهي للشعر العربي القديم تعني أن القصيدة شكل تكون في مناخ ثقافة صوتية مسموعة من جهة، ويعني من جهة أخرى أيضاً أنه تعبير طبيعي عن حاجة الكلام البشري إلى التثبيت ضمن بناء صوتي خاص مزاج عن نمط الكلام العادي حتى لا يتلاشى مع الزمن. وهو

الكلمات) في التركيب العام. وهو ما يجعل قيمة القصيدة تكمن في كيفية القول لا فيما يقال. فالشاعر يقول حياة القصيدة في مختلف صوره المعيشية. ولكن ما قد يميزه عن الشعراء الآخرين هو الطريقة التي سيقول بها تلك الحياة. القصيدة بهذا المستوى خطاب إيقاعي. إذ تترصد فيه الصورة صوتياً على الانتباه ويكون للوزن تأثير دلالي. وهذا يقتضي أيضاً حضوراً جسدياً للسامع المتلقي واللبث الذي يغلب أن يكون الشاعر نفسه.

ضرورة التركيب الإيقاعي للكلام الشعري تقتصر أيضاً علاقة الإنسان الشفاهي باللغة التي يفكر بها. فهو في مثل هذا الوضع مضطرب لأن يفكر تفكيراً يستطيع تذكره. بمعنى أن الحاجة الحافظة للتذكر تقترن تركيب الجملة نفسه. وهو التركيب الذي تظهر فيه نسبة الاحتفاء الكبيرة بالنظام الصوتي. فاللغة هنا شكل يسمع، تتفاه الذاكرة عن طريق الأذن، وليست شيئاً يرى تتعامل معه الذاكرة البصرية كما هي الحال في ثقافة الكتابة في العصر الحديث.

بعض الدارسين الغربيين للشعافات الشفاهية حاولوا وصف لغة الإنسان الشفاهي وتفكيره انطلاقاً من مميزات تركيبية معينة تطبع اللغة بالضرورة حين لا تكون هناك كتابة. وهي أن الشفاهي يميل إلى التفكير بلغة تقوم على الصمغ عند الحاجة. وأن الجمل تقوم غالباً على العطف بدلاً من التدخل لثلاً يصعب تذكرها. وأن اللغة تخلو من الصفات اللفظي غير المستعمل ومن المفاهيم التجريدية لا ارتباطها باليومي الحيواني وبالحمسوس والتواصل المعني بين الأشخاص وبها لوجه.

قد يكون لنا قول به النظرية الشفاهية شيء من التطبيق مع بعض أوجه لغة الشعر الجاهلي. كما قد يكون من السهل أن نرصد مشتركاً في البنى والصور والصيغ والموضوعات بين معظم قصائد الجاهليين، وما يمكن تسميته بالتحصيفات التي قال عنها دوسميسير Anagrams هي وصف التداخلات النصية. بيد أن هذا وحده لا يكفي لأن يفصل أحد القول في هذا الشعر، ولا لأن يفسر إبداعه منتهى انطلاقاً من نظرية التاليف الشفاهي. إذ يبقى دائماً أن القصيدة الجاهلية شكل يقول تجربة

حاول بعض الدارسين الغربيين للشعافات الشفاهية وصف لغة الإنسان الشفاهي وتفكيره انطلاقاً من مميزات تركيبية معينة تطبع اللغة بالضرورة حين لا تكون هناك كتابة. وهي أن الشفاهي يميل إلى التفكير بلغة تقوم على الصمغ الجاهلية

الجماعة ضمن قوله تجربة الشاعر الفرد. وهو بذلك شكل رمزي لا يملك الشاعر وحده. فمن الطبيعي والأمر كذلك أن نقف فيه على تلك الظواهر اللغوية المشتركة التي يتكهن عليها أصحاب النظرية الشفاهية في تفسيرهم التعميمي للشعر الجاهلي. فالقصيدة هي أكثر من مجرد كونها مجموع صمغ جاهزة تحفظ تفكير الإنسان الشفاهي من النسيان. إنها شكل رمزي مبني بكيفية يمكن أن نقرأ من خلالها أنطولوجيا علاقة الكائن بالوجود. شكل نقف فيه على علاقة الإنسان بنفسه، وبالأخر، وبالزمن والمكان وما لهما من خصوصية تتجهها طبيعة الحياة في الصحراء. وهي هنا على مستوى اللغة بالخصوص علاقة أساميها التحويل من المرنى إلى المصموم، من الأشياء إلى الأصوات (الكلمات) ضمن بناء إيقاعي له خاصية الثبات. وكيفية تتراخ فيها اللغة عن استعمالها العادي لتدخل في فضاء المجاز بأشكال شتى.

لا غرو في أن مسألة البناء الصوتي للقصيدة الجاهلية قد لعبت دوراً كبيراً في تكريس شعبية السماع في الفكر النقدي العربي القديم، بحيث إنه ما كان للمربي أن يستمع شعراً، أيًا كانت روعته البلاغية، خارج نظام الوزن والقافية. فجوهر الشعر قد حد بالشكل الصوتي العروضي في علاقته بالذائقة السمعية. وفي آراء النقاد القدامى كثير من المصطلح التحليلي الذي يؤكد هذه الجمالية الصوتية. فحين يقول ابن طباطبغا مثلاً الشعر أسعدك الله-كلام

منظم بأن عن المنثور الذي يستعمله الناس في محافلهم، بما خص به من نظم الكثرة إن عدل عنه مغبة الأسماع، وفُسِدَ على النوق أو يقول مثلاً: الكلام جسد وروح، جسده النطق وروحه صفة. فإن كلمات من مثل الأسماع وارتباط النطق بها، أو النطق واعتباره جسماً الكلام تكشف مسألة انحصار مفهوم الشعر في كونه لا يخرج عن البناء الصوتي للغة. وهي مسألة تقصر مدى ارتباط الشعرية بجمالية الصوت التي تبدو أمراً متجسداً في الأصل الشفاهي للادب الذي تمثل القصيدة الجاهلية نموذجاً الأول. كما تُبرز آكاء الذائقة على المعايير السمعية من جانب المتلقي في التعامل مع الإبداع الشعري. فالجاحظ حين يمدد إلى إبراز قيمة

الصوت في لغة الأدب، يصفه بما يلي: "الصوت هو آلة النطق والجوهر الذي يقوم به التقطع، وبه يوجد التاليف، ولن تكون حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً مؤزناً ولا منثوراً إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلا بالتطبيع والتأليف. وسن الإشارة باليد والراس من تمام حمن البهان باللسان مع الذي يكون من الإسارة من الدل والشكل والتقتل والتثني، واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور".

بقر ما يمكن أن نقف في هذا الكلام على أسس تقسيمية للكلام الأدبي في الفكر النقدي إبان العصر العباسي، يمكن أن نقف فيه أيضاً على وصف أساسي للكلام الأول الذي يملك النص الجاهلي، خاصة فيما يتعلق بالتأليف الصوتي للغة بالشكل الذي يضمن لبات الكلام خارج المتن البصري عند الكتابة. هذا من جهة. أما من جهة أخرى فإن الجاحظ يقرن بين لغة الجسد الإيقاعية ولغة اللسان ليطهر أن حسن هذه هو مثل الصمن في تلك. والحسن هنا لا نراه إلا في دقة تحقيق التواصل على مستوى الوظيفية الإبداعية للغة. ونراء كذلك في الجمال الذي تذوقه الأذن على مستوى الوظيفة الشعرية. بيد أن ما هو أهم من ذلك في الأمر هنا هو مسألة التصفين اللغوي أثناء النطق من مثل النهر والترنم وغير ذلك من صيغ التلطف التي لا تظهر في المفرد وحده حين يكون نصاً مكتوباً على الورق. وهو ما عبر عنه باستعارته للغة الجسد كاللذ والشكل والتقتل والتثني، واستدعاء الشهوة. ولنا أن نتأمل

74

والأسباب والمحركات والساكن يشكل
يمكس عملية البناء الدائري الزمني
للمكان.

٢- عناصر التشييت الصوتي (دائرية الإيقاع)

في التحول من البصري إلى السمعي
تحول من عالم ما قبل اللغة إلى عالم اللغة.
وهو هنا كتابة بالصوت لا بالحرف. الأمر
الذي يغدو فيه البناء الإيقاعي الصلار هو
متن هذه الكتابة السمعية، أو لنقل أن
الزمن نفسه هو متن كتابة الشعر في
الثقافة الشفاهية، ذلك ما يستطرد في
تحليل حزام القروطاجي بقوله: "وما
قصودنا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأفاويل
الشعرية ونظام أوزانها منقوذة في إدراك
السمع منزلة وضع البيوت وترتيبها في
إدراك البصر مأموا البيوت فوجدوا لها
كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً
وأوتاداً".

من شأنه أن هذا الكلام يوحي
بإدراك حزام لمسألة التقاسم بين النظام
الإيقاعي للشعر العربي وإيقاع الحياة
المرئية. ولكن أهم ما يمكن أن يلفت في
هذا التحليل هو فكرة البناء الدائري. وكأن
ما يضمن ثبات هذا البناء وصرامته هو
تشككه دائرياً. يقول حازم: "ويجب أن تعلم
أن أبيات الشعر، وإن كانت اوائها منفصلة
عن اوائها، فإن النظام فيها في تقدير
الاتصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان
الشعرية وترتيبها ترتيباً زامناً لا يملك
فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل
تكون بينهما مسحة من الزمان وإلا بد،
وتربيت البيت المضروب ترتيب مكاني إذا
بدأت بأي موضع شئت منه ثم درت عليه
تأتى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت
منه بنقطة مستديرة على اتصال من غير أن
يكون بين المبدأ والنهاية مسحة. والأوزان
ولأن لم يمكن أن يحد بالنهاية فيها إلى
زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك".

في الانفصال من التجاور المكاني في
الخارج إلى التماثل الزمني في اللغة
تكون العودة إلى نقطة البدء التي هي أول
البيت مقبرة يتوب عنها البيت التالي، ما
دامت الأبيات والأشطر متساوية من حيث
زمن النطق بها. إن فكرة الترتيب الزمني
للأوزان وتناوبها مع الترتيب المكاني
للبيوت تقوم على مسألة وضع قانون
التعاقب فوق قانون التجاور. أي أن تشكل

الغة بكيفية أساسها المحاكاة الزمنية
للمكان. وهو الأمر الذي يشرحه حازم عبر
إقامة التقاسم بين حركة الدوران حول
الخياء وبين حركة المود على يده في البيت
الشعري. فإذا تصورنا حركة الدوران حول
الخياء متصلة تعاماً وبما يضاهاى الدائرة
الهندسية. وحيث تكون نقطة البدء هي
نفسها نقطة الانطلاق بالمعنى المكاني. فإن
الأمر في التركيب الزمني للغة البيت
الشعري مختلف، قائم على تقدير الخروج
من فاقية البيت عودة إلى البدء مع البيت
التالي، وهو أمر يقوم على اعتبار الاتصال
في آخر البيت اتصالاً بأوله مقترناً على
استدارة. وهذا التقدير ناتج عن تساوي
زمني الشطرين الأول والثاني أولاً، وعن
اعتبار آخر ساكن في فاقية البيت ركناً من
البيت التالي ثانياً.

هذا التشكيل الزمني الدائري القصيدة
يقوم أساساً على مبدئين ثابتين هما مبدأ
التكرار ومبدأ التقاسم في أزمنة النطق.
وهو يمثل خصائص البناء الإيقاعي العام
للقصيدة الذي اصطلح عليه بالإيقاع
الخارجي الثابت في مقابل الإيقاع الداخلي
المتغير والمتنوع من شاعر إلى آخر ومن
قصيدة إلى أخرى للشاعر نفسه. يقول
الباحث حازم مختار في التمييز بين هذين
المستويين ما يلي: "إذا كان الإيقاع
الخارجي يقوم على أساس من الثبات
والتكافؤ من أول القصيدة إلى آخرها، فإن
الإيقاع الداخلي يقوم على أساس من
التغير والتخالف داخل النص الأدبي". وإذا
كنّا هنا مهتمين بالبنية الثابتة للإيقاع والتي
تجاوز اختيار الفرد كونها شكلاً رمزياً

لعل أهم نظرية نقدية في
التراث العربي تم الوقوف
من خلالها، وإن يشكل غير
مباشري على مسألة
التحول من البصري إلى
السمعي في بناء القصيدة
القديمة هو ما جاء في
كتاب "مناهج البلاغة وسراج
الأدياء" لـ"حماد"
القرطاجي.

مرتبطاً بثقافة الجماعة وطريقة إدراكها
للعالم، فإن ذلك ليس من باب الوصف
التحليلي لبناء المروضي الذي قد أحاس
فيه القنماء من مثل الخليل وحازم، بقدر
ما هو من باب محاولة الوصف على
التفسير الأنطولوجي للمكان لهذا الشكل
الإيقاعي من خلال عوامل متعددة أشرنا
منها إلى مسألة اشتغال الذاكرة في
الثقافة الشفاهية.

إذا كان الإيقاع الداخلي المبني على
مبدأ التكرار بوجه عام في اللغة يخضع
لتجربة الفرد النفسية ولارتباط السموع
بالتفكير الدلالي الممكن من حيث طول زمن
نطقه أو قصره، ولذلك فهو كثر أساسه
التنوع. فإن التكرار على مستوى البناء
المروضي مبني على الثبات. وهنا يمكن
القول أن الإيقاع الخارجي هو بمثابة المتن
الذي يندرج فيه الإيقاع الداخلي. أي أن
الشكل العام المروضي يعناصره الفاعل من
مثل الشافية وتناوب أزمنة النطق على
مستوى الأشطر والأبيات هو المحيز الزمني
الذي يتم داخله الاشتغال الفردي للشاعر
على مستوى بنية الإختار والترييب.

مسألة الإيقاع الخارجي هذه تبني على
تكرار له شكل الدائرة، كما أتج إلى ذلك
حازم. وللتعبير بالشكل الدائري ارتباط
بنوعية إدراك معينة للعالم الخارجي. إنه
ليس فقط محاكاة لحركة الدوران حول
الخياء بقدر ما يمكن أن يكون أيضاً
محاكاة للدورية الكونية في حركة الليل
والنهار وتوالي الفصول وما إلى ذلك. ثم
دخلت في تجربة حياته من حيوان ونبات
وأمكنة وأزمنة، وغيره، يدبر عن حاجة إلى
تشبيها في اللغة. وهو هنا تشبيعت صوتي
أساسه دورانية الإيقاع. كان الذي استقر
في وعي الإنسان الجاهلي هو أن لا ثبات
لا لا هو إيقاع. أي لما كانت له مسفة
التكرار أو العودة، وهو ما يراه في دورة
الزمن عبر الفصول، من هنا يمكن القول
أن التشكيل الدائري ربما كان يعبر عن
الحاجة إلى القبض على العالم الذي
ينطف أمام وعي الكائن البشري. هذه
الدائرية في المودة إلى يده في الإيقاع
تقابل عودة الشاعر إلى المكان الطلي
مراراً مفتحاً عن جذوره ومؤكداً لها من
خلال قراءته للأثر.

ما يمكن ملاحظته أيضاً بخصوص
العلاقة القائمة بين أواخر الأبيات وأوائها
كما أشار إلى ذلك حازم "والأوزان وإن لم

يمكن أن يُعاد بالنهاية هيها إلى زمان المبدأ فإنها في تقدير ذلك، هو أن العودة إلى الوراء إيقاعياً تتم فوق حركة الذهاب إلى الأمام، مما يعني أن بنية إيقاع القصيدة كلها تقوم على وضع زمن الرجوع (القدس) إلى البدء فوق زمن الذهاب إلى الأمام على الخطم المتعاقبي الزمني للغة وهكذا إلى آخر القصيدة.

زمن الإيقاع

زمن اللغة

القصيدة وفق هذا التصور تتشكل وفق عملية بنائية أساسها الرجوع/الذهاب. وهما هنا حركتان اثنتان تمثل الأولى زمناً فنياً ينتج الجمالية الإيقاعية، بينما تمثل الثانية زمناً طبيعياً تعاقبياً هو بنية اللغة أمسلاً. من هنا أمكن القول أن الزمن التراجمي وظيفته التشبيث أو التعهيد الصوتي للكلام، وللزمن المتعاقبي في هذا الكلام في آن.

يمكن أن نضيف إلى ما تقدم أن التكرار هو من ضمن الخصائص الأساسية لهذا الزمن التراجمي، وهو يعبر إلى حد ما عن الحاسة إلى الإحساس الدائم باللعظة الفائتة في كل لحظة تقضي فيها الإيقاع إلى الأمام، كما يمكن أن يعبر، وعلى نحو أوسع وأعمق في بنية الوعي البشري بالماضي، عن المساجة إلى ربط الماضي بالماض، أو تسجيل ما يفيق فيما هو آن.

وفي هذا مواجهة للزمن يمكن أن تحمل أيضاً دلالة الرقبة في العودة إلى البدء، الأمر الذي يفتح التسخير الدائري في الأشكال. يقول الباحث الأنثروبولوجي ماريشا إلياد Mercia Eliaze بهذا الصدد ما يلي: "ما يمكن ملاحظته في مختلف ثقافات الشعوب القديمة بخصوص مواجهة مع الزمن هو ما يلي: لكي يبرأ الإنسان من الزمن عليه أن يعود إلى الوراء، أي إلى نقطة بدء العالم".

لغة بهذا المعنى يمكن أن تراها أيضاً امتداداً للجدس، ولابد بالذات، أي أنها أداة يمسك بها الكائن العالم، وهو ما عبر عنه أرنست كاسمير بقوله: "أن ألبد حين لا تطل الأشياء، تمنعها، ثم تتوب عن ذلك اللغة التي تمنعها". وهو ما يظهر للغة، خاصة في تجربة الشعر الجاهلي، وبالشكل الذي به تنهت، بمضاهة مقارومة للمصافة بين الكائن وبين العالم المبتعد في

الغيباب بصيغة مطردة. إنها تمثل شكلاً رمزياً غايته الإحساس بالعالم بواسطة الإيقاع اللغوي. ولذا نحن نقف في هذا الشكل على كثير من الخصائص البنائية ذات الوظيفة التشبيثية للكلام ولما يجعله الكلام من حياة العربي الجاهلي، ولعل الوزن والقافية هما من أهم هذه الخصائص الصوتية.

إذا كانت فكرة ارتباط شكل البيت الشعري بشكل البيت (الخيام) توجيهاً بمسألة التصور الدائري للزمن وتجليها إيقاعياً في القصيدة بالشكل الذي تم تقديمه سابقاً، فإن في النقد القديم تصورات أخرى أيضاً تفسر هذا الشكل بربطه بشكل الباب ذي المصراعين وبحركة الليل والنهار. يدعون محمد الماكري في كتابه "الشكل والخطاب" إلى اعتبار القصيدة ككل علامة أيقونية من حيث إنها تماثل الخيام أو الباب أو دورة الشمس. ويورد في ذلك بعض كلام بن رشيق في حديثه عن تصريح القصيدة... واشتقاق التصريح من مصراع البيت، ولذلك قيل نصف البيت مصراعاً، كآله باب القصيدة ومداخلها، وقيل بل هو من المصريعين. وهذا طرفاً للنهار، قال أبو إسحاق الزجاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها... فجنو البيت الشعري بناء على هذا الوصف الاستعماري يقابل بشطريه مصري البيت أو البيت مكاناً أو طرفي النهار زمنياً. بيد أن ما يمكن ملاحظته هنا هو أن الباحث محمد الماكري يركز على الصورة البصرية للقصيدة التي

هي محاكاة للصورة السمعية الأصلية. فهو يتحدث مثلاً عن مسافة البيضاء بين الشطرين وهي تقابل مدة الصمت الضامم بينهما في السمع، كما يحل حركة الشطرين في علاقتهما بالعين: البيت الشعري في هذه الصلالة يقدم حركتين الأولى مساعداً والثانية نازلة. فهناك الشطر الأول تصل بالعين إلى أقصى نهاية الحركة المساعدة، وتقدم بداية الشطر الثاني، بداية مسار النزول، والانعقاد.

إن الشكل البصري للقصيدة، موضوع اهتمام الماكري، ليس إلا تمثيلاً لبنية الإيقاعية الأصلية، التي تحاول أن نقف هنا على قوانين تشكيلها الأولى في خضاء الثقافة الشفوية الجاهلية وفي علاقة ذلك بوعي الإنسان بالحركة الكونية الخارجية. ولعل فكرة التقابل بين القصيدة بشطريها وبين طرفي النهار في دورة الشمس أقرب إلى كون الشكل تمثيلاً إيقاعياً للعالم الخارجي، والتي تهست إلا من قبيل الإستعارة في وصف الشكل الشعري.

إن فكرة الخيام نفسها لا يطرحها حازم بوصفها شكلاً مكانياً يضاهيه البيت الشعري بقدر ما يطرحها بوصفها حركة دائرية حول الخيام، وتزيت البيت المشروب لترتيب مكانها إذا بدأت بالبيت موضع شئت منه ثم دُرَّت عليه تلك لأن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة الأمر يعني أن ليس هناك محاكاة للحركة الدائرية حول البيت (الخيام) التي على أساسها يربط حازم بين المسجور والمزلي.

إن البناء الصوتي للقصيدة من خلال التشكيل الإيقاعي الدائري، له خواصه الظاهرة ذات الوظيفة التشبيثية للكلام من مثل الوزن والقافية وما يندرج تحتها من عناصر تنظيمية أخرى كالتكرار مع التثنية والتثنية والوقف، وإن كانت كسب العروض القديمة والحديثة قد فصلت فيها بما لا يعطي إعادة عرضها هنا ضرورة، فإننا سنحاول أن نخبر من خلال ما يمكن أن يمت يصل إلى قضية علاقة التشكيل الصوتي بالزمن.

أ-الوزن: ينظم التاليف الشعري العربي منذ نشأته الأولى وفق بنى إيقاعية يسميها الخليل بن أحمد الفراهيدي العروض، هذه

لعل فكرة التقابل بين القصيدة بشطريها وبين طرفي النهار في دورة الشمس أقرب إلى كون الشكل تمثيلاً إيقاعياً للعالم الخارجي من فكرة التقابل مع الباب أو الخيام والتي تهست إلا من قبيل الاستعارة في وصف الشكل الشعري.

♦ المجلة الأدبية، كتبك الصادرة مؤخرا، (سيان) و(الأمية) يتكونان من نصوص قديمة عثرت عليها بين الأرشيف. هذا صحيح، كنت قد نسبتهم كليا. كنا موجودين سلفا بين الأوراق والمخطوطات تامة أو ناقصة التي اشتراها مني الأرشيف الأدبي (سويسري)، تلقيت طلبا من دار نشر إيطالية، فقامت ببحث في هذا الأرشيف، فعثرت على هذه النصوص. فقرر الناشر الذي يرعاني دائما (لوسوي) نشر ما شكل كتاب (سيان). كما أن ماري ليز بيترى التي تدبر منشورات زوي بجنتف قامت بنشر النصوص الصغيرة السبر ذاتية (الأمية) وقد لقي في الحال ترحيبا كبيرا، في سويسرا وفرنسا وحتى في سويسرا الألمانية.

♦ تجد بعض وضوحات (سيان) في رواياتك، مثلا، المشهد الموصوف في (الفتاة) رجل يرى ظهور كوجر في أحد أزقة مدينته فوق حريق ويعود نفس المشهد في (الكتابة الثالثة).

هذه النصوص كانت بداياتي مع الكتابة بالفرنسية، ففي هنفاريا، كنت أكتب سلفا قصائد، وواصلت بعد مجيئي إلى سويسرا، وشرعت ما أكتب في مجلة أدبية للهنفاريين في المهجر. ثم حصلت على منحة لدراسة اللغة الفرنسية بجامعة نيوشاتل؛ لم أكن أعرف القراءة والكتابة بالفرنسية، ثم بدأت الكتابة بهذه اللغة. في البداية، كان ذلك مجرد لعبة لمعرفة إن كان ذلك ممكنا. هذه النصوص الصغيرة، المتباعدة جدا قصيرة، طويلة، وأهمية، سوربالية هي نتيجة تلك التجارب للكتابة بالفرنسية؛ في ذلك الوقت، لم أكن أعيرها اهتماما كبيرا.

♦ في نهاية (الأمية)، تقولين أن الكتابة بالفرنسية، كانت (تحديا لأمية). وواصلت الكتابة بالفرنسية؟

خلال فترة من الزمن. لكن كنت أعيش في محيط كان فيه الكل يتكلم اللغة الفرنسية، أتحدث الفرنسية مع أبنائي. لهذا فعندما كنت أبداً بالكتابة مساء باللغة الفرنسية تأتيني طبيعياً. بدأت بكتابة نصوص مسرحية. لم يكن الأمر سهلاً؛ كانت الحوارات تشبه ما أسمعه حولي. لم يكن هناك وصف لأكتبه؛ فقط اسم لوضعه أمام تدخلات كل شخصية. لقد نجحت التجربة. فمعمرحياتي قدمت في مسارح صغيرة في نواحي نيوشاتل. وبعد ذلك على راديو سويسروماند. منذ تلك الفترة، لم أعد أكتب إلا بالفرنسية، ما زلت أتكلم الهنغارية، لكنني لا أكتب بها. وعندما بدأت أكتب (الدفتن الكبير) كان ما أصفه مثل مشاهد مسرحية.

أغوتا كريستوف : تهارب نهائية

ترجمة سعيد بوكرامي

تحب الكاتبة الهنغارية أغوتا كريستوف الحديث عن نفسها. تعيش منعزلة في شقتها بمدينة نيوشاتل السويسرية. لا تكتب إلا نادراً،



حتى صليها الأخسرين لم تقدمهما للناشر بنفسها لأنه لم العثور عليهما ضمن أرشيفها الأدبي المودع منذ ستين لدى خسزائة المخطوطات السويسرية. وثولا ناشرتها ماري ليز بيترى التي أحت على نشرهما لما رأيا النور.

ولدت أغوتوا في هنفاريا سنة ١٩٣٥ وجاءت إلى سويسرا هاربة من فظائع الحرب سنة ١٩٥٦. وقد عبرت من هذه

المعاناة في ثلاثيتها الروائية، البرهان، الكذبة الثالثة والدفتن الكبير. وكذلك في كتبها الأخرى. زارتها المجلة الأدبية الفرنسية في شقتها للتواضعة، فكان هذا الحوار الذي أنجزته، أليت أرميل.



♦ لكننا مشاهد لمسرح خاص جداً، كانت حياتك هي ما وضعت على المسرح؟

نعم، هذا صحيح في البداية، فقد كنت أريد أن أكتب كتاباً سير ذاتياً، ثم شيئاً فشيئاً تغير كل شيء، إذ بدأت أصف أشياء لا علاقة لها بما عشته رفقة أخي، لكن ما شاهدناه، وما حكى لنا، وما حدث حولنا، ولكي ننهي الأمر، لا يمكن أن نقول أنه حقيقة سيرة ذاتية، غالباً ما يظهر تاريخ ميلادي في الأوراق الشخصية للتوأمين غير أن الكل ليس حقيقياً، مثلاً في الواقع أخي يكبرني بعام، ما كنت يروض الحقيقة رويداً رويداً، في كل الأحوال، هم شخصيات مختلفة، ولا داعي للحوال، هو حقيقة أو كذب.

♦ لقد تحولتم إلى صبي، لماذا؟

عندما بدأت الكتابة، كنت أكتب (أخي وأنا) وهذه الأنا كانت صبيبة. لكن هذه الجملة التي تتكرر باستمرار، (أخي وأنا) وجدتها ثقيلة جداً، فأنتهيت إلى كتابة (نحن). هذه الـ (نحن) بدأت تعني صبيين، صبيبة أخي كان فعلاً نمش كتوأمين؛ كنا طوال الوقت ممسكاً، نقوم ممسا بنفس الحماقات، إذا هذه الـ (نحن) توأمين صبيان قد بدت لي كإلهام، وبداية.

♦ الأطفال الذين قصصهم، هذان التوأمين اللذان في شرك الحربية قاسيان مع قائما ومع الآخرين.

هما مضطربان لهذه الفسوة لكي يداهما

عن نفسيهما.

♦ هل كنت هكذا أنت أيضاً؟

تقريباً كذلك.

♦ هما كذلك طفلان يتمتعان بضحك كبير، يدهشان الكبار كثيراً بما يقومون به من تمارين - تمارين تقوية الجسم، الفكر، تمارين التسول، والقصم، والعصى، في الأمسية، تضحون أن فكرة هذه التمارين جاذبة من المسرح.

عندما بدأت كتابة البفتر الكبير، كنت أعمل لصالح المركز الثقافي لنينشوال، كنت مطالبة بكتابة مسرحية للهرات الذين يرتادون هذه الدروس وأضمة شخصيات تتوافق مع كل واحد منهم. كنت أراقبهم في مختلف وضمياتهم قبل وخلال وبعد تجاربهم المسرحية. كانوا يبدؤون دائماً بسلسلة من التمارين، هذه التمارين ذكرتني بما كنت أفعله أنا وأخي عندما كنا أطفالاً. ومن هنا بدأت في التفكير في كبريات الطفولة وكتابة ما أصبح البفتر الكبير.

♦ لكن في فترة الطفولة، كيف توصلت إلى فكرة هذه التمارين؟

لا أعرف حقيقة، لكن المؤكد، أننا كنا جد مبتكرين.

♦ لا تبحثين إلا نادراً عن تفسير لهماية الأشياء؟

لا، تستطيع تفسير الأمور أكثر، وإذا فعلنا فلن يكون هذا جيداً، إنها أعمال، والتفسيرات التي يقدمها التوأمين كافية؛ يفعلان تلك التمارين كي يتحملا الألم، والبرد، والأذى فقط.

♦ هي روايتك الذاتية (البرهان) من ثلاثيتك الروائية تقدمين رواية أخرى لأحداثها المفقودة في الكراس الكبير، في البداية، هل وضعتهم خطأ للآجاء الثلاثة؟

لا أبداً. الرواية الأولى حققت نجاحاً كبيراً فبادرت إلى كتابة جزء ثان لها. فواصلت الكتابة عن التوأمين وفي البداية لم أكن قد هبأت لذلك، وبعد صدور الرواية الثانية، قلت لنفسي أنني انتهيت من هذه الحكاية، لكن المكس هو الذي حصل فقد وجدت نفسي مضطرة لكتابة كتاب آخر عما سيحدث فيما بعد. كان التوأمين قد شاخا معي، العمر الذي صاد فيه كلاوس ت إلى هفاري هو نفس العمر الذي صدت فيه إلى وطني، ووجدت عندي رغبة للحدث عن حياتنا عند وصولنا إلى سويسرا. هنا أيضاً، قد غيرت: رواية (الأمر) لا تبدو سيرة ذاتية لكنها أكثر ذاتية من كل رواياتي. استعديت الكثير انتصار أربعة من رفقائي، جاءوا مثلاً من هفاري لكنهم لم يستطيعوا تحمل المنفى.

♦ وخصوصاً الأمية هل هي حقيقة؟

يمكن القول أنها حقيقية، ليس هناك تغيير. لكنه ليس اختياراً في البداية، هذه النصوص كنت كتبتها لأجل مجلة سويسامانية، كل شهر كنت مطالبة بتقديم صفحة كبيرة أي صفحتين ونصف من الكتابة التي كانت تترجم بعد ذلك إلى الألمانية. كان ينبغي أن أكتب شيئاً وهذا ما كان يبور بخدي، كنت نشرت (البرهان) وأعمل على كتابة (الكذبة الثالثة). وهذه النصوص القصيرة كانت تمتلني كثيراً عن كتابة الرواية. أن أقدم نصاً، كل شهر، كان بالنسبة لي عائقاً عويصاً جداً.

♦ بعد (الأمر) توقفت عن النشر. مسرحياتك نشرت في ١٩٩٨، ترجمت إلى

لغات العالم بأسره، لكن إلى غاية سبتمبر الأخير لم تقدمي جديداً، والنصوص التي نشرت مؤخراً، كما تقولين، هي نصوص قديمة، ماذا يجري؟

منذ سنين طويلة، توقفت تقريباً عن الكتابة. أصب بوع من التسوق. بدأت عدداً من النصوص، لكن تخلت عنها بل أرسلتها إلى الأرشيف لكي إتاماها. في بيتي لا أحفظ إلا بنص واحد، الأخير جداً، هنا إنه. وأتمنى أن أتمه غير أنني أفضي لحظات كثيرة دون لسمه، أنه لا يتقدم مطلقاً.

♦ كم عدد صفحاته؟

مئتا صفحة تقريباً، لكن هذا لا يعني أي شيء، لأنه غير مرقون. أبداً دائماً الكتابة باليد على كرايس، وكما اتفق، دون الرجوع إلى القاموس، دون تصحيح، وليس بطريقة متسلسلة، أكتب فقرات قد تصبح في الوسط، أو في البداية، أو في النهاية. لا أدري بعد. ولا أتبين الأمر حتى أبداً في رقه، ثم أخشأ من بين الطرق المختلفة المشاهد التي سأحفظ بها، وتصديد تسلسل المشاهد، عندها أبداً فعلاً من التمكن من فكرة الكتاب، وخلال ذلك أحذف كثيراً من بين المائتي صفحة لن يتبقى ربما شيء يذكر.

♦ لكنك تصرفين سلفاً كيف ستكون الحكاية؟

نعم، لكن طريقة الكتابة القريض عليها، من يحكي من يتكلم، لم يتم الاختيار بعد، من يتكلم، من يحكي، الشكل الكبير

الادمان هي كتبت.

نعم، لي الدوام، لم أجد الإلهام بعد، اللحظة التي تأتي فيها الفكرة، فننظم الأشياء أخيراً بطريقة أفتح بها. بالنسبة لهذا الكتاب لم أستطع خلق الحالة التي كنت عليها عندما كتبت الثلاثية. لا أستطيع الكتابة أفضل من ذلك الوقت، هذا الكتاب لن يكون أفضل من الكتب السابقة، إذن لا داعي للمناء.

♦ تصفين أن لدى شخصوصك الذين يكتبون كلهم ضرورة للكتابة تشبه الرغبة القوية في الحياة، وعندها لم يعد الأمر كذلك؟





لا، بين الفترة والأخرى، استرد هذا الانشغال، فاستعيد مجمل الكتاب، أقرأ ما كتبته، أضيف بعض الصفحات، لكنني أتوقف دائماً قبل النهاية. في الأوقات الأخيرة، لا أكتب مطلقاً. هذه حالة داخلية ملحة لم تستطعي العثور عليها؟ عندما تجلسين إلى مكتبك تقولين لنفسك: (ما الفائدة؟). نعم، هذا هو. كل شيء، بالنسبة لي، الآن، سيبان، حتى الكتابة نفعها. لقد أعطيتي الكثير، لكن ليس الآن. وكل هذه الأسئلة التي طرحت عليك حول كتابك، من الحقيقة، والكذبة، الحرب، العنف، الطفولة، هل تستمر في إثارة اهتمامك؟

لا، لم تعد كذلك. هل مللت الكتابة؟ أحب أن أكتب روايات بوليسية. حاولت ذلك، كتبت فيها مضمناً مسرحياً بوليسياً للرايدين؛ يمكن أن تكون نقطة بداية رواية، لكن لا أعرف كيفية طرق اشتغال الشرطة والمحاكم، أحس أنني لن أكون قادرة على كتابة هذه الروايات البوليسية التي أحب كثيراً قراءتها.

وهل أنت الآن في الحالة التي تصفيناها عند أحد المحاميين (سيان)؟ بالنسبة لهذا الرجل (المحامي) تخصص في أشياء بسيطة، التنزه في الشوارع، المشي فيها، الجلوس عند التمثيل. نعم، باستثناء أنني لا أشتري، لدي مشكلة في الركبتين، لا أخرج من بيتي إلا إذا كنت جيداً مضطراً لشراء بعض الحاجيات.

وهي تعتز بأن بالتحرك داخل شقتك وفي أغلب الأحيان تبقين جالسة، دونما هدف محدد. هل تشعرون بالامتلاء؟ لا أشعر بأي شيء استثنائي.

في الحياة لتكتفي؟ أجل، يكتفي أن أستيقظ في الصباح، أكتفي بالعيش بأبسط الطرق الممكنة. ولم تعد بي حاجة للبحث عن أشياء أخرى، أكره الانشغال. لا أحب شيئاً آخر سوى أبنائي. وليست لدي رغبة في فعل أي شيء محدد.

لماذا تستيقظ في الصباح إن كان كل شيء سيبان؟ لأن البقاء في السرير ليس شيئاً لطيفاً، ولأننا نرغب في شرب قهوة. هذا كل شيء. أنت تقترعين من فلسفة مما ياختار لك هذه؟ من الهلينية، تبدو لي هذه الكلمة الأكثر

تعلمت القراءة مبكراً، في الرابعة من العمر، ثم بعد ذلك بدأت الكتابة في سن الثالثة أو الرابعة عشرة من العمر عندما تكتب قصائد كرسية تجسد قصائد الكتيبة.

قريباً من طريقة حياتي. ولديك رغم ذلك رغبة مستمرة في الحياة؟ ليست لدي رغبة في الموت، أجد الحياة قصيرة جداً. وبعد ذلك سنفوت في كل الأحوال، ويمكننا الانتظار إلى ذلك الحد. هل تصمين أن بعض الكتب ساعدتك، الإنجيل مثلاً يلعب دوراً كبيراً في (النص الكبير) وهو بالفعل الكتاب الوحيد الذي يحتفظ به التوامان؟

الإنجيل، هو كتاب التعلم الأساسي، قرأته كثيراً في منازلي. في شباهي كنت بروستانتي لكن منذ وصولي إلى سويسرا لم أعد أقرأ الإنجيل. وليس لدي حتى نسخة منه في شقتي. في (الكراس الكبير)، وجد الأطفال الإنجيل، فاستمروا كثيراً لأنهم لم يجدوا كتباً أخرى.

كتبت أي (كتاب شفيد الحزن لن يكون أشد حزناً من الحياة) حياتك هل كانت حزينة؟. هنالك رعب كبير، وحيوات عظيمة، وليس فقط في الدول المحرومة من كل شيء. في العالم بأسره، الأشخاص يولدون مرضى، والآباء يفقدون أنفاسهم. حياتي لم تكن حزينة. طفولتي كانت جد مريحة رغم الحرب. وبعد ذلك حولها أطفالي أكثر فرحاً. الأسوأ في حياتي كانوا أزواجي.

في (سيان) تزد الكثير من المشاهد للأزواج وهي في الواقع ليست مسخرة في (الدموع) نجد زوجاً ينظم حفلاً بمناسبة عيد ميلاد زوجته، لكنه هو من يتكلم بكل الاستعدادات، ووجههم أصدقاء الزوج من يحضر الحفل.

هكذا هي الأمور. وقد عشت مثل هذه المواقف كثيراً. تزوجت مرتين وأنا أكره الزواج. أنا سعيدة جداً لأنني نجت من نفسي، وبقيت على قيد الحياة. لكن الأبناء يستحقون التضحية من أجلهم، لكن الأزواج عندما قدم أخي الأصغر من نازاريا وشاهد معاملة زوجي لي قال لي: (لن تنفسمك في شيء الميسخ في بلد

متحرراً). لا يوجد حب كبير في كتابك؟. أحب الرجال كثيراً عندما لا يكونون أزواجاً! لكن قصص الحب لا تنفع في كتابتها، لأنها عادية. الكتب من الحب هي ما أسسها بكتب النساء. ليس لها أية أهمية.

في المقابل يحتل الحلم مكانة مهمة في كتابك. أحب النوم، لكوني أعرف أنني ساحلم بالثقل في وضعيات لا نحبها مطلقاً في الواقع، وفي مواجهة أشياء رائعة، وبالمقابل أرى كوابيس أيضاً: أجديني في المدرسة، متزوجة أحب كثيراً الذهاب إلى المسرح لألعاب، ولقاء أصدقائي، لكن العمل الذي يبنيني القيام به لم يكن مهماً. أفضل القراءة، تعلمت القراءة مبكراً، في الرابعة من العمر، ثم بعد ذلك بدأت الكتابة في سن الثالثة أو الرابعة عشرة من العمر، عندما تكتب كرسية تجد قصائد الكتيبة. كنت أقيم في مدرسة داخلية، وكان لابد من ملء الوقت: من هنا بدأت أكتب لنفسي.

في (الأمس)، هناك تناوب بين الحلم والواقع، وقد أشرت إلى ذلك في صلاطين الفصول. عندما تعلم شخصية، الفصول تحمل عنواناً، ونحن نعيش الواقع يكون العنوان من أول جملة في الفصل. لا، عندما يكون عنواناً في الفصل، هذا يعني أن النص يتوافق مع ما كتبه الشخصية.

عندما تكتب نكوت، ربما، في وضعيت تقترين من الحلم. نعم، هذا صحيح، فبالأحرار هكذا يتم الأمر: الكتابة هي أن تترك نفسك محمولة بشيء كالحلم. وبهذا فالأحلام تعود أثناء الكتابة.

هل لديك أحياناً رغبة في العودة إلى منازلي، ويواجه آخر الحلم بذلك؟. لا يزال يقطن أخوتي هناك، وأعود باستمرار. عندما أتواجد هناك شيء ما يهتف في داخلي، بأن أبقى للعيش هناك. أحب الإقامة في كويسزيغ، المدينة الموصوفة في الثلاثية، حيث يعيش التوامان مع جدتهما. لكنني أدرك أنني لو ذهبت لإقامة هناك، فسأكون غريبة من جديد، لهذا أفكر أن الأفضل لي أن أبقى في سويسرا.

المصدر: Magazine littéraire-N439
Fevrier 2005

* كتاب من المغرب

الرواية المعقّدة

قراءة في البناء الروائي المصري المعقّدة

سمير درويش

تاريخ الآداب والفنون عموماً ليس شمة قفزات في الفراغ، هكل انعطافة كبرى هي نتيجة خطوات صغيرة ليس لها قيمة في ذاتها، ومن الممكن أن تضع هباءً إن لم تجد ميذاً ذا موهبة لافتة يعيد لها الاعتبار. ليس ذلك فقط، بل إن اكتمالها الحقيقي يكون بالضمائم عدد كبير من المبدعين إليها يشكلون تياراً.



حكم من التجارب اللاحقة ضاعت لأنها فشلت في توريث منجزها لأجيال تالية تحمله معها عبر الزمن، ومثالها الكبير تجرّيتي محمد حافظ رجب و محمد صفيي مطر في القصة والشعر، إذ عيّد كل منهما طرقياً خاصاً، أصبح مهذاً بالزوال لأن أحداً لم يمش عليه. ولهذا السبب يعد عيشاً مصحّلة ربط الانعطافات الكبرى باسم الأديب الذي سبق غيره في النشر بهذا الشكل أو ذلك، لأن العبارة ليست بالمعقّبة فقط.

هذا ما حدث في تجربة الشعر الحر، أو ما أصبحنا نطلق عليه تجربة قصيدة

التفعيلة، التي أجهّد النقاد أنفسهم في تبسيطها إلى "علي أحمد باكثير" أو "عزيز أباظة" أو الدكتور "كيس عوض" أو غيرهم رغم أن دورهم لم يتعدّ التبشير بموجة جديدة بدأت بالفعل على يد شعراء الخمسينيات في كل بلدان الوطن العربي؛ بل شاعر الشباب ونازك الملائكة وصيد الوهاب البيهاتي وصالح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي... وآخرين، وزادت ملامحها اتضاحاً بعدما انضم إليها الجيل التالي وأضاف إليها إضافات لافتة، خصوصاً في تجربة أمل دنقل. تعرضت التجربة للكثير من الهجوم في بدايتها لكنها استمرت لأن قوة دفعها كانت قد بدأت في العمل ولم يعد ممكناً إيقافها.. وبالتدريج استطاعت أن تحتل المشهد لأكثر من نصف قرن.

وهذا ما يحدث لقصيدة النثر التي بدأت إرهاباتها الأولى على يد "جماعة شعر" في لبنان، لكن ملامحها الأساسية لم تتشكل، ولم تصبح حركة شعرية إلا منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين حين اتحان إليها جيل كامل - أو جيلان - من الشعراء.. تجاوزوا المشكلات التي وقع فيها الشعراء اللبنانيون والتي جعلت قصيدتهم أقرب إلى شعر التفعيلة منها إلى قصيدة النثر وبدأوا - الشعراء الجدد - تدريجياً في الاقترب من "قصيدة النثر" بمفهوميها الغربي.

وهذا ما يحدث للمشهد الروائي المصري الآن، إذ امتلأ بروائيين شباب تتراوح أعمارهم بين خمسة وعشرين وأربعين عاماً وينقسمون إلى موجتين: الأولى بدأت في النصف الثاني من الثمانينيات بإصدار مجموعات قصصية وتضم أسماء مثل خيرى عبد الجواد وإبراهيم عيسى ومتنصر أقباش وفؤاد مرسي وأحمد أبو خنيجر وصفاء عبد المنعم وعبد الحكيم حيدر وعلاء الأسواني.. ثم إبراهيم فرغلي وسعد القرش ومصطفى تكرى ومي القمصاني ومحمد إبراهيم وله وحدي أبو جليل ونجوى شميان، والثانية في نهاية التسعينيات ومنها ميرال الطحاوي ومحمد طلبة الغرب ومحمد داود ونورا أمين وخالد إسماعيل وأسماء هاشم وبهاء عبد الجيد ومي خالد ومحمد بركة وحسن عبد الموجود وأحمد عايد.. وغيرهم، أصدر كل منهم روايته الأولى أو الثانية.. وقليلون أصدروا ثلاث روايات أو أكثر حتى الآن. وبالرغم من أن رصد عدد الروايات التي



الرواية المعقّدة

إلى ما هو أكثر خصوصية، فتمتصر القماش مثلاً ناقش علاقته بالمؤسسة العسكرية في روايته الأولى تصريح بالغياب ثم عاد في روايته الثانية "أن ترى الآن" يناقش أزمة موظف مهند بالخروج من وظيفته تجعله يضحي بزملائه لينقذ نفسه، ويبيت، بقصد، مع زوجته بشكل يؤدي إلى انهيار حياته بالكامل).

هذا ما حدث في منتصف القرن الماضي في الرواية الفرنسية، حيث "ظهرت علامات التجديد من خلال أعمال فوضوية تعتمد التجريب أساساً، وقد وصفت على أنها إنما تقدم نظرية جديدة للرواية، تقوم على نقاط ارتكاز متعمدة، لم أهمها محاولة التعبير عن أزمة الإنسان الروحية الخائفة في العصر الحديث، عن نزواته المختلفة، وأعبائه المستترة المظلمة، ومزاجه العائز القلق، وصنواً إلى اكتشافات جديدة على المستوى السيكولوجي بتأثير معطيات المدرسة الفرويدية الجديدة في مطلع القرن العشرين".

بقي أن أخبر في هذا الصدد إلى أن هذا الزواج الروائي ليس مصرى فقط، ولا عربياً، لكنه عالمي حيث ارتفعت "معدلات الإبداع الروائي على مستوى الكتاب، ومعدلات الاستقبال على مستوى القراء في مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات، بالقدرة الذي انضمت به الرواية آيات التقدير والاهتمام... ومع ذلك فإننا اختلف مع ما ذهب إليه الدكتور جابر عصفور من اعتبار أن غلبة عدد الروائيين الحاصلين على جائزة نوبل أو طغيان الدراسات النقدية التي تتناول الروايات عن غيرها! مؤشرين لما أطلق عليه "زمن الرواية"، إذ أن استمارات كـشيرة تقف وراء هاتين الظاهرتين، تستمد كثيراً فكره إكراهية ترجمة الرواية إلى اللغات المختلفة دون أن تقدر كثيراً من مجالاتها... بخلاف الشعر، وأن نقد الرواية أسهل على النقاد الذين يكتفون بمناقشة المضمون دون الدخول في التقنيات، وهم الفئة الغالبة، في حين يصحاح نقد الشعر الحديث إلى تمثل القصيدة وسبر أغوارها لتكشف.

أزمة المصطلح

بالرغم من أن الجهود التي تبذل للبحث عن جذور للأشواك الأدبية في تاريخنا العربي أو الفرعوني كان تنسب فن القص



محمد طلبة الغريب

خط ثابت طويل

انقل إن فن الرواية الينا من الغرب منذ حوالي مائة سنة، وبالتالى تأثرت الرواية العربية بالتيارات الجديدة فيه، وإن تحلقت زمنياً من الحلقاق بها.

لعلاء الديب، ومحاولة للخروج لمبعد الحكيم قاسم، وتشرق النخيل لبهاء طاهر.. وغيرها. لكن الفرق الرئيسي بين تلك الأعمال وبين روايات هذا الجيل أن الأولى كانت تكتب عن الذات وهي منشغلة بالكوني والمصري والعام، فالروايات المذكورة. تناقش العلاقة الملتزمة بين المثقف. سواء أكان مسجوناً سياسياً أو شاعراً محبباً أو كاتب قصه أو طالباً جامعيًا. وبين السلطة السياسية.. والروائيون أنفسهم عادوا في أعمالهم التالية إلى قضاياهم الكونية: فصنع الله يناقش القمصاد في "اللجنة"، وعبد الحكيم قاسم يناقش رسالة الإنسان على الأرض في "طرف من خير الآخرة"، وبهاء طاهر يناقش الفتنة الطائفية في "خالتي صفيّة والدين". بينما الأعمال الجديدة. كما سائين لاحقاً. لا تشغل في أغلبها إلا ما هو آتي وذاتي.. بل تتدرج معاً هو خاص

صدرت للخياب في بداية هذا القرن مقارنة بما صدر لروائيي الستينيات في بداياتهم. يشير إلى التفوق الكمي السئني، فإن عدداً من الظواهر مساهمت معاً في تشكيل المشهد، منها أن عدد الروايات التي صدرت مؤخرًا كبير بالسمية للأشواك الأخرى، وأن كثرين من فخرسانه بدأوا بكتابة الرواية مباشرة دون المرور بالقصة القصيرة التي شكلت بدايات كل مبدعي الأجيال السابقة بل إن كثرين منهم لم يتعداها، وأن حصى الاختلاف استقرت بدرجة تجعل من كل عمل تجربة متفردة لا يربطه بالأعمال الأخرى المصاحبة له إلا الرغبة في الاختلاف بشكل يصعب على النقاد اقتراح مصطلح يصبغ بكل جوانب الظاهرة، وأن بعض الشعراء الذين أسسوا لأنفسهم منهجاً شعرياً معقولاً، سواء بالفصيح أو بالمامية: شعاعة المريان ودعير المصادفة ويامر شعبان ويامر عبد الطيف وأحمد شافعي وصبيح موسى.. وغيرهم، قد اتجهوا لكتابة الرواية وتميزوا فيها، ومزال كثرين يتدفون في نفس الطريق.. كما أن هناك شعراء عرباً خاضوا التجربة بنجاح. ومنها أن "السرد" احتل فضاء النص، أو كاد، على حساب "الحوار" الذي شكل أهمية خاصة في الرواية الكلاسيكية وانزوى الآن.

ومنها أيضاً، وأهمها، أن الانكاد على الخبرات الشخصية أصبح سمة غالبة، بحيث كادت تختفي الكتابة التي تتكئ على الأفكار المجردة وتجلب لها شخصيات وأماكن خيالية حالة: البيت/ الوطن، والأب/ الإله.. الخ. اختلفت الأحداث الكبرى التي تصنع التاريخ كالحروب والمظاهرات والثورات. أو بهتت. لمصلحة أحداث صغيرة.. أو تضيي الحديث وانتفائه، كما اختلفت الشخصيات الإشكالية المعضلة التي يعاها الصمد أحمد عبد الجواد في ثالثة نجيب محفوظ وحلت محلها شخصيات هامشية ضمنية مشغولة بأمور ذاتية وقتية. كما انزوت الظاهرة بتاريخها القديم والجديد وحلت محلها بيشات محلية، زراعية وصحرائية نائية تحمل ثقافات غريبة على ذائقة قراء الرواية المعادين.

صحيح أن قسماً مهماً مما يعرف بـ"رواية الستينيات" اقترب من الحياة الشخصية لأمساعها مثلاً في رواية تلك الرائعة لصنع الله إبراهيم التي فتحت الباب أمام الانعطاف الكبرى الأولى في الرواية العربية، وكما في "زهر الليمون"

الرواية الغريبة



إلى المقامات، والرواية إلى ألف ليلة وليلة، وأن تجد لقصيدته النشر أباه مثل "حسين ضيف". فقط لأنه كتب قصائد غير موزونة، أو نمود بها إلى مواقف "النفري" أو حتى.. إلى المونيات الفرسونية على جدران المعابد.. فإني لا أميل إلى ذلك لأن أي جديد لا يكتب شعره عبر آباء منسحين، حقيقتهن أو مثقلتهن، ولكن بالنجز الذي يضيفه هذا الجديد إلى النوع الأدبي.

من هذا المطلق فإن من الرواية انتقل إلينا من الغرب منذ حوالي مائة سنة، وبالتالي تأثرت الرواية العربية بالتأثيرات الجديدة فيه كما أسلفنا، وإن تحللت زمنياً عن اللصاق بها. ربما يكون هذا هو السبب الذي جعل بعض النقاد يظنون على الظاهرة مصطلح "الرواية الجديدة" قياساً على مجموعة الروائيين الفرنسيين الذين نشروا أعمالهم عام 1906 عن دار نشر واحدة، والتي شكلت إحدى العلامات المهمة في أدب القرن العشرين ومنهم آلان روب جرييه، نانالي ساروت، ميهيل بوتور.. وغيرهم. والحققة أن هذا الارتباط الذي يمد إحدى ظواهر الارتباك النقدي وتخلفه من فهم الظواهر الجديدة وشرحها، يفلل أن "الحداثة كمفهوم روائي لا تتوقف عند حدود تجاوز الكلاسيكية بل تتميز بنزعة إلى التجاوز داخل نفسها، كما يدل على ذلك انحسار واختفاء بعض نهاراتها الجديدة نفسها قد فقدت الكثير من جنونها".

ومن صلاصات الارتباك أيضاً إطلاق مصطلح "الانفجار الروائي" على الظاهرة، وهو يرمد.. كما هو واضح.. الزيادة الكمية دون الدخول إلى عمق المشهد وما يحمله من أبنية جديدة، أو تحسول أن تكون جديدة.. ناهيك عن أنه شعار صحفي أكثر منه مصطلح نقدي، استخدمته جريدة "أخبار الأدب" التي يرأس تحريرها "جمال الغيطاني" أحد أهم روائيي الستينيات، أيضاً هناك مصطلحات مثل "رواية الشباب" و"رواية التسمينات".. وغيرها، وهي تستعمل تعريف الظاهرة بالإشارة إلى أصحابها، وهي.. فضلاً عن كونها غير علمية.. قصيرة النظر لا ترى المشهد بشكل واضح، إذ أن كتابات كثيرة لروائيين كبار، بعضها ظهر قبل بروز الظاهرة وبعضها بعدها، تُعد جزءاً أصيلاً منها، مثل رواية "قصص الأمكنة" لصبري موسى التي تعتمد

يشير إلى قدرة الرواية الجديدة على خلق قرباتها الذين يزدادون تبعاً نتيجة لاقترابها الحميم من التعبير عن قضايا معاصرة بأسلوب سهل، وهو طرق يمكن قبوله في إطار الوضع العام للبلاد في بلدنا، إذ أن معظم هذه الروايات الجديدة صادرة عن دور نشر خاصة لا تطبع أكثر من ألف نسخة، والقليل منها الصادر عن مؤسسات حكومية طبعت ثلاثة آلاف لم يتم توزيعها بالكامل، وهناك روايتون يتحدثون عن طبعات متعددة صدرت من أعمالهم، لكنهم لم يذكروا عدد النسخ الصادرة في كل طبعة، بل إن رواية "وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري جابر جابر، التي أثارت أزمة كبيرة عندما صدرت طبعة شعبية منها عن هيئة قصور الثقافة في مصر، لم توزع سوى بمئة نسخة حسب الأرقام الرسمية المعلنة.

والحققة أن مصك مصطلح جامع لهذه الظاهرة ليس من اختصاص هذه القراءة، وليس في قدرتها أيضاً، وأن اختيار عنوان "الرواية المضادة" احكم إلى شيئين: الأول أنه كان يطلق على ظاهرة "الرواية الجديدة" في فرنسا، وأن بشكل غير كثيف، وهو أشمل وأكثر دقة، والثاني أنه أقرب إلى الدلالة عن الظاهرة المصرية، في صعب.. في تقديري.. حصرها في عدة أشكال بتالية، بل إن كل رواية جديدة تلطم إلى ابتكار بنائها الخاص، على مستوى الظاهرة كلها، وعلى مستوى الكاتب الواحد في كثير من الحالات، وما يجمعها هو الرغبة في الابتعاد عن الأصل إلى حد مخاصمتها، والعبث التجريبي، على مستوى اللغة كما في رواية مثل "أن تكون عباس العبد" لأحمد عابيد، والبناء كما في رواية فتة الصحراء لأحمد أبو خنجر أو خط ثابت طويل لمحمد طلبة الغريب.

عينة غير مُثلثة

في هذا المثلث سأتوقف سريعاً أمام خمس روايات أصدرها رواثيو هذا الجيل هي: "سقوط التوار" لمحمد إبراهيم طه، "شباك المظلم في بناية جانبية" لسفاد مرسى، "فتة الصحراء" لأحمد أبو خنجر، "خط ثابت طويل" لمحمد طلبة الغريب وأعرف مقدماً أنها لا تمثل المشهد الروائي كاملاً، بل إنها لا تمثل إلا ذاتها، فقد سبق أن قلت إن كل رواية تكاد تفرق ولا تتشابه مع غيرها، لكن هناك عدة أسباب جعلتي

بناءً يمكن أن نطلق عليه مصطلح "بنية نقطة الارتكاز"، تُمثله محمد إبراهيم طه في روايته "سقوط التوار" - كما سيأتي - وميرال الطحاوي في رواية "تقرات الظباء". وهناك رواية "عم أحمد السمك" لخيري شلبي، التي يمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية الوحدات المتكررة"، إذ تتكون من عدة فصول، كل منها منام قائم بذاته يتحقق في الواقع، تبدأ بجملة ثابتة بنائياً: "رايتي في مهدان السوق واقفاً، رايتي ماشياً على غير هدى، رايتي ماشياً وحدي في شارع لست أصرفه.. الخ"، والمشاهد كلها تكاد تكون منفصلة لا يجمعها إلا خيط واحد يرصد تطور حياة أحمد السمك، بل إن رواية مثل "يوميات ضابط في الأرياف" لحسدي البكران يمكن اعتبارها "رواية مضادة"، فزعم كونها تعد من روايات السيرة الذاتية، فإنها لم تملك المصك الشائع حيث يولد الشخص ويكبر وينجح أو يتعرض لأزمة كبرى يتم حلها، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح "بنية القطع المرضي"، وحسبها ترصد مجموعة من الأحداث الصغيرة المتبورة حيث يعتمد اكتمالها من علمه على (علم) الراوي لا على تطور الحدث في ذاته، ولا يجمعها مما إلا هذا الراوي نفسه.. وهي أبنية جديدة غير متداولة في الرواية الكلاسيكية عند الرواد أو عند رواثيو الستينيات.

وقد أشرت سابقاً إلى مصطلح "زمن الرواية" الذي استخدمه بعض كبار النقاد عندنا، لكنه.. مع تقديري لجهودهم.. ليس متروكاً في رصد عناصر الظاهرة أيضاً، بل إنه يكتفي بالإشارة إلى عناصر خارجية مثل زيادة أعداد الروائيين بالنسبة لتفهرهم من الأدباء، وبالتالي زيادة عدد الروايات المنشورة، وزيادة التقدير المحلي والدولي للرواية بمنحها الجوائز الهامة، والمجمل

هناك رواثيون يتحدثون عن طبعات متعددة صدرت من أعمالهم، لكنهم لم يذكروا عدد النسخ الصادرة في كل طبعة!



اختار هذه الروايات الخمس دون غيرها لتصوير أنها منطقية، سادسها حسب أهميتها:

الأول: أنها جميعاً تقدم أشكالاً بنائية جديدة، تتدرج في جدتها من أشكال غير معروفة في الرواية العربية.. على الأقل.. إلى أشكال كانت موجودة، لكنها غريبة وخجولة بين سيل روايات عصرها التي تنتمي زمنياً إليه. ومن الهناء المحكم إلى اللب.

الثاني: أنها جميعاً الأعمال الأولى لأصحابها، العمل الأول لثلاثة، والثاني لصدرتها بينما لم يتعد أكبرهم.. وقت إصدارها. أربعين عاماً، وأصغرهم ثلاثين عاماً.

الثالث: أنهم جميعاً يقيمون خارج القاهرة، في أسوان ومنها والحمد لله الكبرى، وبالتالي تدور أحداث رواياتهم في بيئات مختلفة: في الصحراء، والريف، وفي المدن الصغيرة التي أخذت من المدينة شكلها. ومن الريف روحه.

الرابع: أنهم يمثلون الموجتين اللتين تحدثت عليهما في البداية وحلقة الوصل بينهما، كما أن بعضهم بدأ حياته بكتابة القصة القصيرة وأصدر بين مجموعة واحدة ومجموعتين قبل إصدار الرواية، والبعض الآخر بدأ بكتابة الرواية مباشرة، ويكاد لا يعرف. ولا يريد أن يعرف. أسرار القصة القصيرة.

الخامس: أنها جميعاً.. على جدتها وطرافتها ورغم أن كائنين من الخمسة فازا بجائزة الدولة التشجيعية. لم يتم الالتفات إليها بالشكل الذي تستحقه، بالمقارنة مع حجم الضوء الذي ألقى على تجارب أخرى مجاورة كُتبت عنها عشرات المقالات بأقلام كبار النقاد ونمت ترجمة بعضها، ربما لأنهم يهودون عن العاصمة، أو لأن تجاربهم.. في المجلد.. جديدة وغير مألوفة، وربما لأسباب أخرى تتعلق بعدم القدرة على الإدارة، وربما.. إذا أحسنّا الظن.. لأن كثرة الروايات الصادرة في وقت قليل لم يعط فرصة للنقاد لكي يشارفوا المشهد كله، فظلمت تجارب كانت تستحق أن تُرصد. ورغم هذا التنوع الظاهر فإن هناك مجموعة من الظواهر المشتركة بين هذه الروايات الخمس، غير ما ذكرت، سأحاول التوقف عندها قدر الإمكان:

١. إعادة صياغة الزمن الروائي،

هناك أربع سنوات في رواية "سقوط النوار" بين سقوط "مريم" في غرفة

التشريح، وسقوطها في درس الباطنة، سنوات لا روائية.. إذا جاز التعبير.. لم يحدث خلالها ما يستحق الإشارة إليه في حياة شخصيات الرواية الأساسيين، فجاء السقوط الثاني ليلفيها، بل يفتح آفاقاً جديدة لـ "الزمن" الماضي والحاضر والمستقبل بشكل متداخل غير مرتب، وفي "خط ثابت طويل" لا وجود للزمن أصلاً، حيث يدور الحدث كله في ساعة أو عدة ساعات لم يصددها النص بالضبط، لكن من السهل اكتشافها.. يتمرض "إسماعيل" لأزمة قلبية، ينقل على إثرها للعناية المركزة إلى أن يموت، ولا يتحرك الحدث الخساف، فمرصة لأي من الشخصيات لكي يخرج منه، وفي "قف على قبري شوي" يتوقف الزمن كلياً، ليتيح للكاتب رصد ما يفعله كل فرد من أفراد أسرة صامد نظافة يتطلع إلى تغيير مصائر أبنائه.

في رواية "شباك مظلم في بنائة جانبية" تم إسقاط الزمن الروائي كلياً، فالعمل الذي يرصد التغير الذي حدث للمجتمع في عشر سنوات، من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٦، يعتمد أن يُلَبَّس الرواي/ البطل خارج هذا المجتمع طوال تلك الفترة، فيكون عليه أن يرصد ما حدث قبلها، وما حدث بعدها. أما "فتحة الصحراء" فهي مجرد "لمبة في الزمن"، إذ يهتل الفضاء الروائي الحدث الذي يدور في سبعة أيام، في طول رحلة العودة من سوق الجمال إلى ساحة السباق، بينما تمر خمسون سنة في غمضة عين، تتحرك آثارها على ملامح الأشخاص، ولا تحصل من الفضاء الروائي إلا بضعة صفحات.

٢. البطل السالب،

في الروايات الكلاسيكية غالباً ما يكون

في الروايات الكلاسيكية

غالباً ما يكون (البطل)

إيجيبياً، يصنع مصيره

ومصائر المشاركين في

العمل، هكذا كان الأب

في "أيام الإنسسان

السبعة" لعبد الحكيم

قاسم، و"الرهامي" في

رواية جمال الفيضاني

(البطل) إيجيبياً، يصنع مصيره ومصائر المشاركين في العمل، هكذا كان الأب في "أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، و"الرهامي" في رواية جمال الفيضاني، وهاطمة تملبه في "الوئد" لخيري شليبي، وغيرها.

لكن الحال لم تعد كذلك في "الرواية المضادة". ففي "سقوط النوار" لا يؤثر "يونس عبد الفتاح يونس" بأي صورة في الحدث: مرض مريم لم موته، ويتكفي بالرصد المحايد لحد يجعلنا نعتبره متلقياً، أصيب بالمرض.. بالتأثير.. من شدة وقع الحدث عليه. وفي فتحة الصحراء تتدخل قوى عظمى غيبية لتغير مصائر الأبطال وتذهبهم إلى مواقع لم يتخطوا لها، بل وتهدم الحدث الرئيسي من أساسه، فلا سباق الهجين يتم، ولا يفوز الرجسان بالفتاتين اللتين ذهبا للرحلة من أجلهما. وفي "خط ثابت طويل" يثقف جميع أفراد الأسرة عاجزين أمام الموت الذي كشف خواصهم جميعاً.. حتى الأطباء والمرضات والأدوية والأجهزة المتقدمة، لم تستطع أن توقف التحدي الذي يمثله الخط الثابت. المكون من عدد لا متناه من النقاط، على الشاشة. وفي "شباك مظلم" لم يستطع "فوزي" الفوز ببيبيته، ولا بالفرقة القفيرة في بيت جده، بينما تتغير حيوات كل من أحب أمهاته: أخوه وحيدته وعصمت وأخيراً جده. وفي "قف على قبري" لا يستطيع البطل قضاء وقت طيب مع الفتاة التي أحبهها، فهي كل خطوة كان هناك من يرصدتهم يتعد، ويفقد عليهم مساحات الحركة دون أن يمتلك أي سبيل للمقاومة.

٣. غياب الحدث الكبير،

الروايات الخمس ليس بها حدث مقام بل من النصب الإسماعيل يحدث في القراءة الأولى على الأقل، ففي "خط ثابت طويل" لا تعرف إن كان الحدث الرئيسي هو موت إسماعيل نتيجة الفقر فتجد نفسك أمام رواية تقليدية من سوجة الواقعية الاشتراكية، أم صمدية طارق، الطبيب الضابط الذي يهوى السينما، في أول مناهية نهاية له، أمام التعامل غير الأممي مع الموت. مثلاً.. من الأمثلة والمرمضات.. لأن أيًا من الاحتمالين لا يتم التركيز عليه بالشكل التقليدي. وفي "سقوط النوار" يحار القارئ العادي أمام وجود "مريم" غير المبرر في رواية ترصد عالم الريف، بينما يحار آخرون لتوسع في هذا العالم الذي ليس له وظيفة في رواية ترصد آلام فتاة



خط ثابت طويل

هذه الكتابة لا تعترف بهذه الأشكال ولا تلزم نفسها بمعطياتها.

ولقد حاولت تسبع هذه الروايات الجديدة، واقتراح مصطلحات للأشكال التي اعتمدتها، رغم أن هذا يخرج عن حدود استطلاعتي كقارئ، وبالتالي لا تلزم محاولاتي أحداً غيري.. لكنني اعتبر هذا الجهد مجرد توبيه إلى أن هناك ما يجب القيام به، فنحن بالفعل نحتاج إلى مواكبة الظاهرة وفيهنا وعدم انتظار الاجتهادات التي تأتي من المستشرقين، ولن يفيد الاستغفاف بها أو هي أحسن الأحوال جلب مصطلحات غريبة من خارجها ولصقتها بها، كما أن آخر ما نحتاجه هو تلك المقالات التمهيلية التي كذبها بعض كبار النقاد هنا أو هناك، واضعين كل الروائيين الجدد في سلة واحدة، بتناول يغلب عليه التعميم وعدم الرغبة في الفهم.

وإذا كان الأدب عمومًا هو مضمون يتم اختيار شكل مناسب له، فإن اختيار أي شكل يكون يمدى مناسبته لهذا المضمون، لذلك كان السؤال الأول الذي طرحته على نفسي هو: ما الذي يريد العمل توصيله في النهاية؟ ثم أشرع في تسبع الشبكة العنكبوتية التي تحيط بهذا المركز: مجسومة من الخطوط والدوائر والمثلثات والربعات.. الخ، تتقاطع أحيانًا وتتوازي وتتماس وتتجاور وتتجاوز لتتصنع في النهاية هذا البناء الذي هو الرواية.

والواقع أن الإجابة الباهرة من هذا السؤال المبشّر لم تعد بالمهولة التي كانت عليه سابقاً، ربما لأن معظم الكتابات الجديدة لا تبدأ من نقطة معلومة، أو على الأقل لا تنتهي كذلك.. ورغم أن هذا لا يلغي وجود الإجابة فإنه لا تكون مروعة، تحتاج إلى الكثير من التمسك الروائي، ثم أنها ليس من الضروري أن تكون نهائية، أو حتى وحيدة.. فإذا كان الأدب عمومًا في الكتابة الجديدة أولى بهذا، وأكثر تطابقاً مع هذا المعنى الذي قيل كثيراً في غير موضعه.

لهذا اقترحت مصطلح "بنية نقطة الارتكاز" لرواية سقوط النوار، إذ وجدت أن الرواية التي تتكون من حواري مائة وخمسين صفحة تدور حول قصة قصيرة متكاملة الأركان تحتل حواري تلك القصة الروائي، تدور حول "مريم الحاريري" طالبة الطب التي اكتشفت أنها مصابة بالوكيميا، وأنها تتجه بسرعة جنونية إلى الموت، فقررت أن تترك الدراسة وكل شيء، وأن

هي "شباك مظلم" ليس شمة بطل فرد ولا حدث كبير ولا زمن، فقد استعاض عنها "فؤاد مرسى" بالحكايات الصغيرة الصابرة التي يلزم القارئ بذل جهد كبير لإعادة تركيبها.

المصيفساء التي تصنع لوحة واحدة، وفيها استفادة من سيناريو السينما. ومحمد داود وضع شريط صوت بجوار شريط الصورة، فأصبحت نسمع أصوات الشخصيات كما لو كانت حقيقية، كما أنه اعتمد.. كلياً.. على الوصف الدقيق للمل المقصود بذاته، يصنع التراكم في مخيلة المتلقي من خلاله، بدلاً من الحكي القديم، ولجأ محمد إبراهيم طه إلى المسرد الشفاهي كما نضعه من الرواة الشمعيين: التكرار والذهاب وراء غواية الحكاية واستخدام لغة قصصية تتخللها مفردات عامية شديدة التداول.. الخ.

بني مغفيرة

في الكتابة الروائية الجديدة ليس شمة أشكال متعارف عليها، فكل كاتب يلجأ إلى البناء الذي يعتقد أنه الأقدر على توصيل ما يريد دون اعتبار لحدود النوع، أو ما كان حدود النوع.. لهذا تعددت الأشكال والبنى بشكل لافت، ووصلت المخاضات الشكلية إلى حد عدم الرواية ذاتها، بالمفهوم القديم على الأقل. هذا القديم الذي يصل عندهم.. وقد أقيمت حوارات عدة مع بعضهم.. إلى النجس المستهني ذاته، مما دفع الدكتور سيد البحراوي إلى القول، تعليقاً على الظاهرة التي يعتبرها نقلة نوعية: إنهم يملكون.. لذلك فمن الصعوبة.. الآن وما زالت الظاهرة تشكل.. تميعها واستنجاح ما يمكن أن تقعه في المستقبل القريب، كذلك يعد من غير المقبول التسرع بنسبها إلى التجارب السابقة؛ الواقعة الجديدة المسرحية والسينمائية وتيار ألوسي.. الخ، أولاً لأن العمل الواحد يختلط فيه كل هذه الأشياء بشكل يبدو غير منظم، وثانياً لأن

عرفت أنها مصابة بالوكيميا وأنها متجهة ناحية الموت فقررت الاندفاع ناحية الحياة.. لأن العمل يحتمل القراءتين بالفعل.

في "شباك مظلم" ليس شمة بطل فرد ولا حدث كبير ولا زمن، فقد استعاض عنها "فؤاد مرسى" بالحكايات الصغيرة الصابرة التي يلزم القارئ بذل جهد كبير لإعادة تركيبها. وفي "فتنة الصحراء" نحن أمام الحدث ونقيضه، فليس شمة شيء مؤكد على الإطلاق، أما "قف على قفري" فلا تعدو أن تكون كشف عائلة اضطرت إلى مواجهة سؤال لم تواجهه قبلاً، ربما بهذه الحدة، من ناحية لأن أحد أفرادها قرر الالتحاق بإحدى الكليات العسكرية، حيث يواجهونك بهذا السؤال، وكأنك لابد أن تكون "أين أحد" لتكون مواطناً.

كسر وتيرة السرد التقليدي:

هل هي مجرد مصادفة أن تشترك الروايات الخمس في كسر وتيرة السرد التقليدي، ومحاولة إيجاد بديل عبر تجريب عدة طرق جديدة؟

أحمد أبو خنيجر قسم النص إلى مستويين، الأول بالربط الأسود المريض والثاني بالأسود العادي الذي تتخلله عناوين جانبية (مجالس وأحاديث واستدراك وأحرف أبجدية).. وفصول قصصية تتراوح بين أربعة أسطر وخمس صفحات: مرقمة.. بالتوازي.. بين أرقام عربية لفصول البطل المريض (١، ٢، ٣، ٤) وأخرى لانهية لينهت السادي (١، ٢، ٣) وفؤاد مرسى قسم نصه إلى مستويين أيضاً، الأول بهتل فضاء الصفحة كاملاً، والثاني على شكل عمود بهتل النصف الأسير من الصفحة وخمسة موضوع واحد، وهو نفسه ما فعله في روايته الأولى "شارع فؤاد الأول"، وما فعلته "في التلمساني" هي روايتها "ذئبا زاد" مع اختلاف الغرض من التقسيم في كل مرة بل إنه في روايته الأولى "شارع فؤاد الأول" استمار أربع قصائد شعرية طويلة مروية على لسان أحد أبطاله، الشاعر سميد عبد القادر.

محمد طلبة الغريب وزع السرد بين ثمة رواة، راو خارجي وثنائي شخصيات، انتقل السرد إلى كل شخص ينظر إليه القارئ، لا ليراكم خبرات جديدة إلى الحدث الرئيسي، ولكن ليتوغل في مناطق هامشية تبدو للوهلة الأولى غير متعلقة بالنص، ولكنها بالنظر الشامل، قطع

الرواية الحداثية



تزور قسرية كل يوم، تتصرف على الناس وتحيهم وتترقب منهم كأنها ستميش أبداً. ثلثا الرواية استمداء لعالم مقفولة الراوي "يونس" عبد الفتاح يونس" الذي شاهد المناسبات من خارجها ونقلها لنا، دون أن يكون متورطاً في تفاصيلها، حتى أن المرافقة التي نبتت داخله تجاه "مريم" لم يسمح لها بأن تظهر لأنها محكوم عليها بالغمش، أولاً للفروق الاجتماعية بين الشخصيتين، وثانياً لأن أحدهما ميت لا محالة... وافتتاح هذا العالم يمكن تبريره بمبرر من داخل العمل وآخر من خارجه. فمن الداخل مرض يونس وأخذ يهلوس، فمرت حياته أمام عيني كشرط سيمائي. ومن الخارج - مع أنه في ذلك من ضلطف ربما يرفضه كثيرون - اعتقد أن تأسيس شخصية الراوي بجلب مقفولة لم يكن غير كشف شخصية المثلي: أنا وأنت ومحمد إبراهيم طه وكثيرين ممن لهم نفس ظروفه، وبالتالي كيفية استجابة لشخصية "مريم" التي لم ير مثلها من قبل ولا يتوقع أفعالها، ويظل يمشطاً، بالتحديد، على الدوام.

أما رواية "شباك مظلم في نهاية جانبية" فيمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية التشظي"، إلا عهد فؤاد مرمي إلى تقنيات الشخصيات والأحداث والأماكن. فخصائص الرواية جميعها تقسم إلى فريقين: أنفهاء وشريين، كل منهما يمكن اختصاره إلى شخص واحد نتجداً أنفسنا أمام قوانين الصراع الأميطي. لكنه هروباً من هذه القوانين فتت الشخصيتين إلى أحد عشر شخصاً، وبالتالي فتت الحدث الواحد إلى عدة أحداث يمكن تجميعها في حزمتين رئيسيتين أيضاً. ونتج من هذا عدم وجود "بطل" إشكالي، وبهتت الملاحق وتشابهت الوجوه، وأيضاً عدم وجود حدث رئيسي إلى درجة الإشارة إلى "عمة الأمن المركزي" بتاريخ أصم: "في ٢٦ فبراير ١٩٨٦ قُلت لرنان الحكيم أحيك".

نفس الشيء حدث مع المكان المركزي الوحيد في الرواية، وهو غرفة على السلم في بيت جده شهدت أحداثاً لتلخص تاريخ مصر الحديث، ثم تقف كل ما بهت صلة إلى هذا المكان ووضعته متاثراً في عمود مائل إلى يسار الصفحة، يلزم قراءته متواصلاً لتكوين ملاحق واضحة.. تلك التي يهرب منها فؤاد مرمي دائماً. وأطلقت على رواية "قف على قسري شوي" مصطلح "تقنية الصورة السردية"، إذ

الرواية الحديثة



تظل هذه الكتابة مجرد اقتراح يقبل التعديل بالحذف والإضافة، بل بالانقراض، لا أبتغي من وراءها إلا أجراً واحداً هو أجر المحاولة والخطأ، وأعتز أن اقتضاء خمسة أعمال من بين العشرات التي صدرت مؤخراً لا يمثل مجمل الظاهرة

في سبيل للإجابة عن السؤال الرئيسي: من أنا؟ أو من نحن؟ أو.. الأخرى.. من هؤلاء؟ محمد داود إلى تثبت الصورة والنظر إليها من جوانبها المتعددة: الأب والأم والأبناء جميعاً. وراح يتمتعهم، من أنساب في الوصف، وأن ينتقل بالكاميرا من الماه إلى الخاص إلى الخاص جداً، أي من لحظة "الآن" إلى اللحظة المتوسطة، ثم إلى اللحظة القريبة "زوم إن" .. تقنية السينما.

هذا الوصف الدقيق سمح له. ولنا، بالدخول صميتاً إلى داخل الشخص/ الصورة لاستفراج المؤلف: الرمح المتدلي في سرور الأم، والتقرحات الناشئة في لسان الابن نتيجة الاحتكاك بكسرة حمص بين أسنانه وما تسببه من ألم.. الخ. ورواية "فتنة الصحراء" يمكن أن نطلق عليها مصطلح "بنية الشك"، إذ أن كل ما فيها: شخصيات وأماكن وأحداثاً.. ممكن الحدوث، وغهر ممكن في الوقت ذاته، البطلان - قابيل وهابيل أو صالح وزاتة، كلاهما حسن أو البراسي، توأم أو أبنا عم وأبنا خالة أو فرد واحد فقط. فزاد غوض سباق الهجن الذي تقيمه القبيلة سنوياً بعد أربع ليالٍ من الاحتفاء بمشاورا لليونزا ببنتي جسملين.. أو بنت واحدة اسمها صفية. خرجتاً ليلة احتجاب القمر بالحدوف والصنوج بين البنات الصبايا اللواتي رحن ناحية البئر، وهرن يفتنن

ويرقصن ليساعدن القمر على التخلص من شبك بنات الجن التي تحببها. هو نفسه "يريد إيهامنا بأنها مجرد لعبة في الزمن كما فعل توفيق الحكيم في أهل الكهف، أو تلك الحكاية التي قصتها شهرزاد في لياليها، عن بحار غرقت سفائنه ورماء الموج إلى شاطئ جزيرة الغريب: بروست، وجويس، وفوكتر، وغيرهم، والأصعب بما أسموه الزمن الداخلي، كما ورد في النص حرفياً. أما رواية "خط ثابت طويل" التي أراد أن يصل بها محمد طلبة الغريب إلى آخر حدود التجريب في الشكل بجعل كل شخصياتها رواية، فقد أطلقت عليها مصطلح "بنية الأصوات المتداخلة".

والأصوات المتداخلة ليست الأصوات المتعددة التي استخدمها نجيب محفوظ في "ميرامان"، حيث يروي كل راوٍ جانباً من الرواية لتتكمّل بروايتهم جميعاً، أو يروي الرواية كاملة من وجهة نظره بقصد إظهار اختلاف الحدث الواحد باختلاف إظهار النظر إليه. ولهمت تعدد مستويات السرد التي استخدمها صنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس، حيث أنتقل السرد بين مستويات مختلفة باختلاف الزمان أو المكان أو أي عنصر آخر من عناصر الكتابة، كخضمين مختلفات من الكتب، وتضمين الشعر أو اقتباس مقطعات من الجرائد ونشر الأخبار.. الخ. ولكنها - كما قلت سابقاً - انتقال السرد إلى كل شخص ينظر إليه القارئ مما أحدث ارتباكاً في التلقي، ويحسب لحمد طلبة أنه كان جريئاً أكثر مما ينبغي حين جازف في عمله الأول بشكل جملة مرهقاً حتى للقاء المصيرين.

أخيراً.. تظل هذه الكتابة مجرد اقتراح يقبل التعديل بالحذف والإضافة، بل بالانقراض، لا أبتغي من وراءها إلا أجراً واحداً هو أجر المحاولة والخطأ، وأعتز أن اقتضاء خمسة أعمال من بين العشرات التي صدرت مؤخراً لا يمثل مجمل الظاهرة، وقد يكون فيه بعض الانحياز الجبني على الحب، ولكن حسبي أن أي قارئ، مهما كانت درجة اقترابها، لا يمكن أن تصيب بكامل المشهد، وأنه لا سبيل إلا بالانتقاء، ولا سبيل إلى الانتقاء إلا بالحب.

* شاعر روائي من مصر

Pride & Prejudice

للروائية جين أوستن

صراع لا يخبوين مشاعر الحب المتأججة

وكبرياء النفس المجروحة..!

تعد رواية "Pride & Prejudice" من أشهر الروايات الإنجليزية التي كتبها جين أوستن. الرواية تتناول قصة الحب بين إليزابيث بنيتلي وفتى فخور وخطيبته. إليزابيث بنيتلي هي ابنة رجل فقير، لكنها تتميز بذكائها وقوتها الشخصية. فتى فخور هو رجل ثري وخطيبته هي ابنة رجل ثري. الرواية تتناول قصة الحب بين إليزابيث بنيتلي وفتى فخور وخطيبته. إليزابيث بنيتلي هي ابنة رجل فقير، لكنها تتميز بذكائها وقوتها الشخصية. فتى فخور هو رجل ثري وخطيبته هي ابنة رجل ثري.



تنتمي إلى القرن الثامن عشر إلا يجيء العنوان مفسرا للعمل لا موحيا ورمزيا، فالكبرياء أو الاعتداد بالنفس لتفسير كلمة (Pride) تمثل قيمة أساسية في الفيلم تقابلها (Prejudice) أو الحكم المسبق والظلم الذي يقع بسبب سوء الفهم أو التفريق والكنب، وما بينهما هو الحب ولا شيء غيره ينقذ كل شيء من الدمار فهنا نتعرف على عائلة بينيت متوسطة الحال والأقرب إلى الغنى من الفقراء ولديها خمس فتيات ينتظرن فارس الأحلام قادما على صهوة فرس أبيهن، ويالتطبع فإن الزواج هو المطلب الأساسي هنا، وتبدو الأم أو السيدة بينيت (الممثلة بريندا بيليثين) قلقة من بقاء فتياتها عازبات رغم أنهن لم يصلن إلى مرحلة العنوسة بعد، ولهذا تسمى بشتى الطرق لأن تعرفهن على شباب اغنياء لعله يحصل النصيب ويتم الزواج، وشخصية الأم هنا تبدو كوميدية، فهي مضحكة في حركاتها وسكناتها وقلعها الذي يظهر على وضع بناتها العازبات، وأولهن جين الكبرى (روزا سوند بايك) الحسولة والتي لا تجسد التمييز من عواطفها، لكن جمالها الهادئ يشفع لها. نتعرف أيضا على السيد بينيت، الوالد (دونالد سترلاند) الذي يبدو غير مسكون

اللقطات أكثر من مرة في الفيلم، وهذا يدل أولا على عناية خاصة من المخرج والمصورين في إنجاز مثل هذه المشهدية السبالة التي تدعش متابع الفيلم، وتحبس أنفاسه، وتساهم في تضويقه رغم أن الأجواء تنتمي إلى القرن الثامن عشر، وحكاية الفيلم تبدو لبعض أبناء العصر سريع الإيقاع ممتعة.

حكاية من الحب والكبرياء
صنوان الرواية يلخص الحكاية كاملة، وهذا من المأخذ على الروايات الواقعية التي

ويتأطبع هـنـا أحداث الروية تطور في إحدى مناطق الريف الإنجليزي، في أواخر القرن الثامن عشر، أما تاريخ الطبعية الأولى للرواية فهي تعود إلى عام ١٨١٣م، وقد لاقى الكثير من الاحتفاء النقدي بها، وطبعت مرارا، إضافة إلى تدرجها في معظم جامعات العالم كنموذج للأدب الإنجليزي في تلك الحقبة حتى جاء أوان إنجازها سينمائيا على يد المخرج جو رايت في حلة جديدة رغم أنها أُنجزت سابقا في عدة أفلام أولها في عام ١٩٤٠م، ومن الواضح أن الفيلم الجديد (إنتاج ٢٠٠٥) جاء لاقا للانتباه في هؤلاء، وقضايله، وأمنيا لما رغبت أن تقولوه أوستن أو تعبر عنه، ورغم أن فعل الصورة يظل غير شغل الكلمة، إلا أن الفيلم السينمائي إذا وقع تحت يد فديرة ومبدعة من المخرجين مثل رايت يمكن أن يضاهي بقوة وصفه العمل الأدبي، بل يعمله رونقا خاصا إذ تلعب الموسيقى واللقطات المتتعة بدلالة، وأداء الممثلين وفيض مشاعرهم في تأكيد ذلك.

أول ما يشد انتباه مشاهد الفيلم تلك اللقطات غير المنقطعة للكاميرا وهي تجوس في بيت آل بينيت وتنتقل من غرفة إلى أخرى، ومن مشهد إلى آخر في تواميل مستمر للقطعة ذاتها، وقد تكررت مثل هذه

أول ما يشد انتباه مشاهد الفيلم تلك اللقطات غير المنقطعة للكاميرا وهي تجوس في بيت آل بينيت وتنتقل من غرفة إلى أخرى، ومن مشهد إلى آخر في تواميل مستمر للقطعة ذاتها



الأثير بعدم الزواج من جين لأن سألتهما
تبدو متواضعة، ولا تليق بمصاحبهه إضافة
إلى كونه يعتقد بأن آل بينيت يطمعون في
كرسه، في هذه الأثناء يأتي قريب للعائلة،
كرجل دين شاب، وهو ويليام كولينز (الممثل
قوم هولاند) الذي يبدو مكروها للجميع،
ولكن وضعه المالي وقربايته يجعلانه يطلب
يد إليزابيث زوجة، والتي بدورها ترفضه،
ويساندها والدها في هذا الرفض، وتتواصل
الأحداث لتتصرف على سفر إليزابيث إلى
بيت أحد أقربائها، إضافة إلى ما سمعته
منه من تصرفات قاسية، ولكن الرجل يظل
ساكنا أغلب الوقت فهو على حد تعبيره لا
يجهد العلاقات مع الناس ولا الحديث مع
النساء، ورغم أن إليزابيث تتألم عليه كرها
لما يبدو عليه من غرور وقسوة إضافة إلى
كلام الوشاة بحقه إلا أن الحق سيظهر في
النهاية، وتتعرف على شخصيته الحقيقية
وأخلاقه الفضلى، ويفعل سهم الحب مثل
ما فعل أول مرة وأكثر، كما أن ذلك الجدال
الذي دار تحت المطر وتصفيته القلوب بدا له
أثر اسحر في ترائيق قلب إليزابيث على
دارسي الذي لم يتألم بالضرورة يوما بل
بالحب والرفقة والشهامة، ذلك أنه انفت
أيضا بماله وسطوته زواج إحدى أخوات
إليزابيث من الفضيحة بعد أن هربت مع

لأرمع بها، وتقع هذه الكلمات موقعا صعبا
على إليزابيث التي شعرت بأن كبريائها قد
جرحت، وتكون هذه الكلمات الشرارة التي
جعلتها ترفض بتحويل حياته إلى جحيم
التقاسم لكلامه، وتتطور الحبكة خلال
الفيلم الذي زمنه سامتين إلى حيكات
غرامية أو قصص زائدة لمسار الحكاية
الأساسية، ذلك أن شارلز ورفيقه دارسي
يرحلان من المنطقة، وهكذا تنهار العلاقة
مع جين، وتكتشف إليزابيث أن دارسي هو
المسؤول من هذا الرحيل وإقناع صديقه

**تبدو الحكاية متجددة، ذلك أن
مثل هذه الموضوعات مستلة من
الحياة الإنشائية، وتغير تعبيرها
صادقا من خبايا النفس البشرية،
وهي موضوعات لا تنتمي للقرن
الثامن عشر فحسب بل إلى عالم
اليوم رغم كل تعقيداته**

بقلق زوجته، بل مهموما بمكثته الضخمة
وأحوال العائلة مسموما، وخلال أحداث
الفيلم الأولى نتعرف على أن شابا فنيا هو
شارلز بينغلي (الممثل سيمون وودز) سيزور
قصره الضخم الواقع في المنطقة الريفية
المتاخمة لهم، وزيارته هذه تبدو موسمية،
وأنه سيقوم حفلة راقصة لأبناء اليلة،
ولهذا تجد السيدة بينيت الفرصة مواتية
لأن تقدم بناتها الخمس، ولا سيما الكبرى
جين إلى الشري شارلز لعله يسحب بها
ويتزوجها، وهنا نتعرف على الفتاة الثانية
لعائلة بينيت وهي إليزابيث (كيرا دانلي)
التي تهيب نفسها أيضا لهذه الحفلة، وهي
ذات جمال أخاذ، بشعر أسود، وصيغتين
ساحرتين، وقوام رقيق، وروح مثوية، إنها
موضوع الحكاية كلها ويؤثرها الأساسية، إذ
كل الأحداث تبدو غرامية ورافدة لحكايتها
ولا سيما بعد أن تعرفت على صديق شارلز
الذي جاء يرافقه، وهو دارسي (ماتيو
ماكفادين) الذي يبدو غجولا وضامضا،
وقليل الكلام، ومنعزلا عن الجميع.
أثناء الحفلة الراقصة يتعرف شارلز على
جين، ويبدو عليهما الانسجام والإعجاب
المتبادل، فيما تحس إليزابيث بميل إلى
دارسي، لكنها تسمعه يقول لصديقه إنها
قابلة لاحتمال لكنها ليست جميلة كافية





المشوق تنقل جماليات الريف البريطاني، هبر اللقطات الطويلة، واختيار الأوقات المناسبة، ورغم أن قصة الفيلم معروفة بشكل مستهلك من كثرة ما وزعت الرواية وقرأتها الأجيال، إلا أن المخرج قد حرص على أن يجسد أفضل ما يمكن في الشخصيات والمشاهد بمرافقة مقاطع موسيقية تتلاءم وأجواء العمل، كما أن الحب الكوميدي عند السيدة بينيت قد ساهم أيضاً في التخفيف من رتابة الحكاية. وعلى كل فإن افلاماً مثل هذا الفيلم تظل مألوفة في البéal، ذلك أنها تحمل معها عناصر حياتها، هي الوقت الذي نشاهد افلاماً حديثة تنتمي إلى الحركة السريعة والقصص اليومية في حياتنا الصاخبة، وسرعان ما تتلاشى من البéal مثل فقاعة.

إن موضوعاً مثل الحب سيظل دون شك نبعاً لكل الأعمال الفنية الراقية سواء في السينما أو المسرح أو التشكيل والفناء، ذلك أنه موضوع متجدد يتجسم مع الحياة، ويدخل على أعماق النفس الإنسانية، فيعيد إليها النقاء، ويضفي الدفء.

♦ كاتب أرندي
yahquissi@gmail.com

والدخول في أعماق الشخصية التي تبعدها عنها مسيرة قرنين من الزمان، وقد استطاعت حقاً أن تنال النجومية من دورها هذا، وسيظل يتذكر ظلها الصاحرة وإدائها الصالح كل من شاهد الفيلم، ذلك أن صورتها تنطبع في الوجدان، ولا يمكن أيضاً نسيان الممثل ماثيو ماكفادين في دور دارسي الصالح الخجول والناضج، أما الدور القصير والأثر فكان للممثلة جودي دينش في دور الليدي كاترين الثرية القاسية التي لا تريد لقرينها دارسي أن ينزل عن قواعده ودعمه النبيل ويتزوج إليزابيث. وعلى كل حال فقد بدأ أن المخرج جو رايت قد سيطر تماماً على إدارة مثيله، ذاهيك عن التنقل

ضابط. ولكن كما يحدث في نهايات القصص السعيدة فإن كل الصاعب تزلزل، ويمتدح الجميع بالسمادة والحبون لها هي الأمر المخابرة السيدة بينيت تجد المراسن يتوالدون على بيتها، وتتزوج جين من شارلز، وإليزابيث من دارسي، والثالثة من ويليام كولينز، ورابعة من الضابط... ومع انتهاء الفيلم تكون الأشياء مثالية، ويمش الجميع "في شبات ونبات ويهلفوا البهين والبنات" على رأي المثل المصري.

عناصر الفيلم الأخرى وتقنياته

تبدو الحكاية إذن متجددة، ذلك أن مثل هذه الموضوعات مستقلة من الحياة الإنسانية، وتميز تعبيراً صادقاً عن خبايا النفس البشرية، وهي موضوعات لا تنتمي للزمن الثامن عشر فحسب بل إلى عالم اليوم رغم كل تعديلاته، والدليل على ذلك ما تمتد به دور السينما من المشاهدات الذين يتفاسلون مع الأحداث وأدوار الشخصيات، وخصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بالمشاعر ومعالجتها، ولا سيما أيضاً مع وجود ممثلين على قدر عال من الاحتراف والتقمص لشخصيات العمل، فممثلة مثل كيرا نايتلي التي قدمت شخصية إليزابيث تبدو على قدر كبير من الصدق في الأداء،

إن موضوعاً مثل الحب سيظل دون شك نبعاً لكل الأعمال الفنية الراقية سواء في السينما أو المسرح أو التشكيل والفناء، ذلك أنه موضوع متجدد يتجسم مع الحياة

حوارات عمان

حين يكون السؤال كشفاً

د. عباس عبد الجليم عيسى *



(عن السؤال) (وعلم السؤال) مسافة، ويبدون من يصنع السؤال هو الأدري يفتيقها أوسمتها، وهو الأدري كيف يجعل سؤاله فنا يمدان العلم أو علماً يمدان الفن، ويقال، في البدء كانت الكلمة، وفي البدء كان السؤال... ولعل أهمية السؤال تكشف عن جوهر السائل أولاً، ومن ثم تسعى للكشف عما بعد... فليكن السؤال إذن كشفاً أوروبية أو نبوءة... ولا فقد "أن لأبي حنيفة أن يمد رجله!"

وتهيش دورها، وزعزعة مكانتها على حد تصوير الأستاذ عبدالله حمدان، رئيس تحرير مجلة عمان الثقافية. وعلى الرغم من تفاوت مستويات العمق في الحوارات المطروحة، فمن حوارات تحفر في مناطق الجذور لتصل إلى مكونات دفينية، إلى حوارات اتخذت شكل اليومي والمعتاد من أسئلة الصحافة وبعض الصحفيين الذين لا يستطيعون الإبحار بعيداً من الشاطئ بأمان، برغم ذلك كله تظل الحوارات بين دفتي كتاب مرجحاً أصلياً للقارئ المثقف، والأكاديمي والباحث، بعد فيها تأويلات وشروحات لقضايا كثيرة ربما شكلت له عوالم مغلقة في أعمال وإبداعات ومنجزات شخصية ما من هذه الشخصيات...

وقد أجده أن من أبرز سمات هذه الحوارات ذلك الاهتمام التادر بجمع (مغرب الوطن العربي مع مشرقه) إذ عرفنا من خلالها النبي العظيم عن عدد من مبدعي هذه الأمة من أبناء ذلك الجزء القصبي من

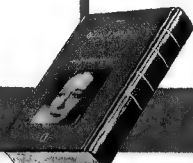
حوارات عمان الثقافية بقسميها (الأول في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة) والثاني في الشعر والفن التشكيلي والمسرح) تشكل تلك المسافة التي أشرت إليها آنفاً... فكانت أسئلة الحوارات والقضايا المطروحة في الميادين المتوصمة، تراوح بين مسألات واضعة للمحاورين في مقاربة الفن، في صياغة المحتوى وإضائه بالمعرفة التي هي غاية بشرية مقدسة، وتزداد حفاصة حين تأتي عبر نوافذ مشرعة للنور... (الحوارات) التي هو مخيل الحياة ومشكل الوجود، فحيات هذه الحوارات.. الأسئلة... القصص... التي نشرتها مجلة عمان تباعاً ثم رأيناها مجتمعة في هذين الكتابين «تشهيد جسر التلاقي والحوار بين متقفي وطننا العربي الكبر، بعد أن تداعت جسر الوحدة والتضامن، على الأمتدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية أيضاً... لأن الثقافة وحدها، وبإنتاج المؤمنين بدورها، أثبتت قدرتها على التصدي للمشككين بأن تكون بدلاً للعوامل الأخرى التي أسهمت في فريقة هذه الأمة وتمزيقها،

وطفتنا... أولئك الذين راحوا وهم محنزونون يلوون بأقطار العجمة المجاورة لهم، كترنسا وغيرها، لنشر إبداعهم وإنجازاتهم بعد أن شاعهم أبناء العمومة، لكن هذه الحوارات صالت تمد لهم أيداناً (لتتلاقى الأطراف) على حد تعبير د. عبدالعزیز الخصال في عنوان لأحد كتبه التي تناقش هذه القضية.

وقد أحسن بعض المحاورين إذ صدروا حواراتهم بسير شخصية وعلمية لشخصيات الحوار الأمر الذي يفتح لك آفاقاً أرحب على الشخصية ومنجزاتها ولبلادين التي اشتغلت فيها. ويمكن لنا أن نقرأ أيضاً، إن إبداعنا لم يقتصر على مجال دون غيره، فالحوارات تطلنا على مبدعين عرب في ميادين شتى (في الشعر، والرواية، والقصة، والمسرح، والنقد، والرسم، والفكر والفلسفة)، وهو ما يطرح سؤالاً جوفياً على المؤسسة الثقافية الرسمية وغير الرسمية عن غياب مشروعات منهجية مهمة ترضى هذه الإبداعات، وتمنحها وجودها المشروع في المجتمع وأجهزته ومؤسساته، أنهي أن العديد من الإبداعات، برغم ثرائها وفهمتها ما زالت حبيسة صالونات النخبة، وغُيبت عن النواجيه الثقافية الواسعة وأنظمت تشاركونني التساؤل حول أسباب حرمان العديد من (مبدعي المسرح والنحت والفن التشكيلي وفن الكاريكاتير، والفكر والفلسفة وعلماء اللغة والتاريخ والموسيقى من صنفين أو ثلاث في مناهجنا الرسمية أو الجامعية) وبالتالي حرمان أبنائنا ومجتمعاتنا من معرفة رقى فنية وحضارية وإبداعية يطرأها هؤلاء، وإبقائهم يدورين في دائرة من الإغترار والتكرار واللاحرية واللاثقافة. وأشهد هنا بما جاء في حوار مع د. خالد الكركي (٢٨٢/١) يضع فيه غياب الاستراتيجية الثقافية، وكيف أصبح طلبة المدارس والجامعات كمن يحملون أشرطة تسجيل ما إن ينتهي الفصل حتى يمشوا بشطبها لاستعمالها مرة أخرى، وهذا علامة على ذاكرة آتية لا تحاور ما تستمع إليه، ولا تستمع ما تتقاع من معرفة، لأن الجامعات لا تشهد زخماً ثقافياً خارج المساقات المقررة... كما أن الجامعات لا تقيم ورشاً للفن الثقافي يرى الطلبة من خلاله أو يستمعون إلى أفضل ما في الشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة...،

لأن نحن بحاجة إلى مزيد من الانتاج، مزيد من الحوار، مزيد من التشديد والالتفات... هذا ما تدعو إليه تلمس الحوارات، وعده في مهمة الفعل الثقافي الجاد، وكل مؤسسات المجتمع التي تتبنى هذا الفعل ودرءا.

* باحث وأكاديمي
Abbas_176@hotmail.com



प्राप्त

د. احمد النعيمي *

المفتي العام للمسلمين في أمريكا الشمالية والوسطى

لو كان شاهداً على حياة الرجل وزمانه.
ويبدو أن تبرغ منور قد ظهر جلياً أثناء دراسته الجامعية، إذ يروي لنا السمرنة أنه في عام ١٩٦٥ تحولت الجامعة المصرية الأهلية إلى الجامعة العامة، وأنشئت الكلية الحقوق إلى جوار كليات الآداب، وكان طلبة الكلية يدرسون معاً في السنة الأولى برنامجاً دراسياً مشتركاً، وأدت هذه التغيرات عليهم استأذنان الدكتور كوه حسين، وقال لهم إنه سيقلي عليهم معاضرة في ذلك ساعة من «الشعوبية» وتجاهل الضمير. وعلى كل طالب أن يكتب مخلصاً لما يقوله في مدة لا تزيد على خمس دقائق.

ويعد أن انتهوا من كتابة ملاحظاتهم حملاً
للمحاسبة، وعاد في اليوم التالي لينزل لهم أن أحسن
تلخيص قرأه هو الطالب محمد عبد الحميد موسى
متنوب. وقد أستاذ الطالب إلى مكتبه، وعلم منه
أنه مسجل في كلية الحقوق، وحثه على أن يسجل
أيضاً في كلية الآداب، وفي قسم اللغة العربية،
وكانت الدراسة في الحقوق في الصباح، وفي
الآداب بعد الظهر.

بعد ذلك نجد مندور يسافر إلى باريس، غير أنه يعود منها دون أن يحصل على شهادة الدكتوراه، ثم يجده بعد ذلك يحصل على هذه الشهادة من بلدته مصر في عام ١٩٤٢. قدم مندور بحسبه لنيل شهادة الدكتوراه من كلية الآداب - جامعة فؤاد الأول، وكانت بإشراف الأستاذ أحمد أمين وعنوانها (القديم المجهج عند العرب)، وهذه الرسالة في النقد القديم وقد زاد عليها، ونشرها في كتاب عام ١٩٤٨ ص ٢٧.

هي الفصول اللاحقة نجد الدكتور محمود السمره يناقش آراء مندور الأدبية والنقدية والفكرية بأسلوب شيق ورؤى ثاقبة، لذلك فإن الذي يقرأ الكتاب يشعر بمعرفة عميقة لشخصية مندور وآرائه.

جملة القول: إن كتاب «محمد مندور» (١٩٠٧-١٩٦٥) شيخ النقاد في الأدب الحديث» مؤلفه الدكتور محمود السمره كتاب يتتبع سيرة مندور الشخصية، ويناقش آراءه وكتبه وأبحاثه مناقشة عميقة يندر أن نجدها عند أي مؤلف آخر كتب عن مندور.

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت
وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد
من تأليف الدكتور محمود السمرة بعنوان «محمد
منصور: شيخ النقد في الأدب الحديث».

يقع الكتاب في (١٥٠) صفحة، ويضم خمسة عناوين هي: سيرة منور، منور والنقد العربي القديم، منور والنقد الفني، منور والمسرحية، منور والشعر العربي الحديث.

وإذا كان الدكتور محمود السمرّة يصف مندوراً بشيخ
النقد في الأدب الحديث، فإن السمرّة نفسه شيخ آخر
من شيوخ النقد الأدبي الحديث والمعاصر. فقد كتب في
أبرز المواضيع النقدية - وأهمها - وتناول بالتراسة
والتحليل أبرز النقاد والباحثين العرب والأوروبيين
والأمريكيين، ووضع يده على التحولات الإبداعية
والنقدية التي شهدتها العالم المعاصر.

والدكتور محمود السمرة مدرسة في التحليل والاستنتاج والتقييم، فهو يمتلك رؤية خاصة وثاقبة في ربط ماضي الظواهر الفكرية والنقدية بحاضرها؛ لذلك

نجده يدرس طه حسين، والمقاد، ومنشور وغيرهم من أعلام النقد العربي الحديث، كما نجده يدرس أبرز أعلام الأدب الأوروبي ويرصد تحولات هذا الأدب من خلال كتابه «متمردون».

هي الفصل الأول
من الكتاب الذي بين
أيدينا نجد السمرة
يروى سمرة مندور،
وأسلوب السمرة هي
ذلك أقرب ما يكون
إلى الأسلوب
القصصي، ولغة بالغة
التأثير، بحيث يصير
القارئ الأجواء التي
عاش فيها مندور، كما





قاضي الظل: عبد اللطيف اللعبي

بعد ذلك يدور بين الاثنين حوار نكتشف من خلاله توجهات المسرحية:

العربي الثالث: لم تتح لي الحياة مناسبات كثيرة للضحك. قاضي الظل: من يسمعك يتقد أنك بائع للألم.

العربي الثالث: أتمزج؟

قاضي الظل: صدقتي فألأم أيضاً يساع .. بل ويساع بشكل جيد.

العربي الثالث: ألا ترى أنك مستهتر قليلاً؟

قاضي الظل: بل أنت الذي تبدو ساذجاً. ثق بي، الألم يعتبر منجماً من ذهب. إنه أكثر ربحاً من الضحك، يحتاج فقط إلى أن يُقدم بطريقة جيدة. يجب أولاً العناية بالتلطيح، ثم بالتلميح...

جملة القول: إن مسرحية قاضي الظل لمبد اللطيف اللعبي مسرحية ذات توجهات فكرية تستحق القراءة والنقاش، فأبعادها الإنسانية واضحة المعالم.

ضمن منشورات المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء، صدرت مؤخراً مسرحية جديدة بعنوان «قاضي الظل» لمبد اللطيف اللعبي، وهي المسرحية التي قامت بترجمتها إلى العربية الزهرة رميج. تقع المسرحية في (142) صفحة، وهي تخلو من رصد للشخصيات في صفحاتها الأولى، كما تخلو من تحديد لزمان المسرحية ومكانها على نحو ما ألفناه من مسرحيات تصدر في كتب. غير أن قارئ المسرحية سرعان ما يلاحظ أن ترجمة الزهرة رميج لهذه المسرحية ترجمة موفقة، فلفة الترجمة سهلة وسلسة ومعمقة في الوقت نفسه.

يبدأ المشهد الأول من هذه المسرحية بحوار بين العربي الثالث وقاضي الظل، وهما شخصيتان محوريتان في هذا العمل المسرحي. أراد المؤلف أن يوصل من خلالها رؤيته للأحداث الإنسانية الراهنة. ونجد في صدر المسرحية مقدمة كتبها الدكتور يونس الوليدي، وقد ارتأينا أن نعرض عليها في عرضنا لهذا الكتاب. يقول الدكتور يونس: «عندما تدعو إلى تمارين في التسامح، رغبة في أن تتجاوز الإنسانية ما تخبط فيه من عنصرية وحقد تطرف، ولا تجد أدناً صاغية، فلنك تبحت عن تطبيق القانون ويسهر على حمايته، فلا تجد إلا قاضي الظل في زمن تحولت فيه الإنسانية إلى سوق تباع فيه الأحلام والضغائن والأعضاء البشرية والأفكار الجاهزة .. وتباع فيه إنسانية الإنسان، خصوصاً إذا كان هذا الإنسان عربياً ضاعت منه لطريق بين الحرية والمبودية، وبين الديكتاتورية وشبه الديمقراطية، وبين الأحلام الجميلة والواقع المرء».

ويضيف: «يرسم الشاعر المتميز عبد اللطيف اللعبي في مسرحية قاضي الظل عوالم يحتاج قارئها إلى مرونة ذهنية ليبر من الحلم إلى الحقيقة، ومن المجرّد إلى المحسوس، ومن المسمول إلى اللامسمول، ومن الواقع إلى الخيال، ومن المقدس إلى الدنيوي». وعندما يتحدث عن مستوى الترجمة فإنه يقول: «بلغة عربية مشرقة ومناسبة تقدم الأستاذة الزهرة رميج ترجمة لهذه المسرحية، تثبت من خلالها أن الترجمة إبداع وتذوق وإحساس، ومتى توفرت لها هذه العناصر، كانت بروعة الإبداع الأصل».

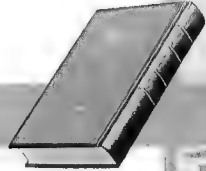
ويضيف: «وسيكون لأستاذة الزهرة رميج، من خلال هذه الترجمة، فضل إثارة انتباه عدد من المخرجين العرب والمغاربي إلى ما في نصوص اللعبي المسرحية من إمكانات درامية رائعة لم ينتبهوا إليها عندما كانت هذه النصوص مكتوبة بالفرنسية فقط».

في المشهد الأول من مسرحية «قاضي الظل»، نجد قاضي الظل يجلس في حائوته الصغير، أمامه ميزان، وفوق الرفوف بضائع مبهمة، ثم يقترب العربي الثالث من قاضي الظل، ويقول: السلام عليكم، فيرد قاضي الظل: وعليكم السلام.

عبد اللطيف اللعبي

قاضي الظل مسرحية





هكتب عنها، ونشر كثيراً مما كتبه عن تجربته الشعرية في الصحف والمجلات.

ويضيف المؤلف: «تابعت الملاحق الثقافية في الصحف الأردنية منذ عام ١٩٩٤ حتى الآن، واحتفظ بها جميعاً، ولا يفوتني عدد من أعدادها، فأصبح لدي أرشيف ثقافي يعود إليه أصدقائي كلما دعيتهم الحاجة إليه».

وتجد في مقدمة الكتاب ما يُمرقنا بصواب من حياة الشاعر والناقد عبدالله رضوان، كما نجد تعريفاً بأعماله الشعرية، وأعماله النقدية، فقد شارك رضوان في العديد من المؤتمرات والمؤتمرات الأدبية في الوطن العربي، وكان مقرباً للجنة الشعر في مهرجان جرش لعدة سنوات، وكتب في العديد من الصحف والمجلات العربية والأردنية، وكتب عدداً من البرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية، وقدم العديد من البرامج الثقافية في التلفزيون الأردني، وشارك في أسرة تحرير مجلة أفكار التي تصدرها وزارة الثقافة، وشغل منصب مدير تحرير لها، وهو الآن رئيس التحرير المسؤول لمجلة «براعم عمان» للأطفال.

كما حاز رضوان على جائزة النقد الأدبي لرابطة الكتاب الأردنيين عام ١٩٨٣ عن كتابه «النموذج وقضايا أخرى»، وحاز على جائزة عبدالرحيم عمر لأفضل ديوان شعر عربي في رابطة الكتاب الأردنيين عام ١٩٩٥ عن ديوان: «بصيصيون .. يمشون .. وتطل الحياة».

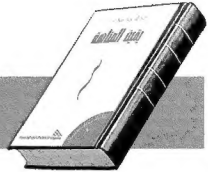
وتجد مؤلف الكتاب يشير إلى المنهج الذي اتبعه في الكتابة عن أعمال رضوان، فيقول: «عندما جمعت كل ما نشر عن شعر ونقد عبدالله رضوان وجدت كما هنالك، فاخترت من الدراسات والمقالات ما هو جاد وعلمي، ونهيت جانباً ما هو مقال صحفي أو دراسة مفرقة في المجاملة، وقد وجدت من الدراسات والمقالات عدداً يستحق أن يخرج في كتاب، يستفيد منه الدارسون والباحثون والقراء .. وقد اتبعت تلك الدراسات مناهج مختلفة ما بين الأسلوبية والتأويلية والبنائية وغيرها، فحتمت بترتيبها حسب ما ارتأيت من منهجية الدراسة، فقدمت الدراسة على المقالة في قسمين، الأول عن الشعر والثاني عن النقد، وجاء قسم ثالث هو عبارة عن حوار أجرته القاصة والباحثة هند أبو الشعر مع عبدالله رضوان». جملة القول: إن كتاب «فضاء التخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده» للمؤلف والباحث زياد أبو لبن يجمع معظم ما كتبه الباحثون والدارسون والمبدعون عن تجربة رضوان الإبداعية، لذلك فهو مرجع لا غنى عنه لمن يريد أن يتعرف إلى جوانب هذه التجربة.

عن دار الهازوري العلمية للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر كتاب جديد تحت عنوان: «فضاء التخيل ورؤيا النقد: قراءات في شعر عبدالله رضوان ونقده» من إعداد وتقديم زياد أبو لبن.

يقع الكتاب في (٢٤٣) صفحة، ويضم ثلاثة أقسام، جاء القسم الأول تحت عنوان: «الشعر» وجمع فيه الباحث الدراسات النقدية التي نظرت في شعر عبدالله رضوان، وجاء القسم الثاني بعنوان «النقد» وجمع فيه الباحث الآراء النقدية التي نظرت في كتابات عبدالله رضوان النقدية، أما القسم الثالث فجاء تحت عنوان «حوار»، وضم حواراً أجرته الدكتورة هند أبو الشعر مع عبدالله رضوان.

يذهب المؤلف في بداية كتابه إلى أن فكرة هذا الكتاب جاءت من خلال متابعة لما نشر عن عبدالله رضوان من دراسات ومقالات في الصحف والمجلات العربية والأردنية، حيث كانت كتابات رضوان موضع اهتمام الباحث وتقديره،





يقين المتاهة لعبد الحميد شكيل

وإذا كان الشاعر يجد في الطبيعة ما هو إنساني، فإنه يحاول أن يرى انعكاس الطبيعة في الإنسان.. يقول:

النساء

حين تجيء النساء،

مسرجات بالبدخ الأنثوي،

والرغبات؟

ينبت في ظاهر اليد:

عشب وماء

وفي أمشاج الروح،

تتماهى سماء الفناء ص ٣٦

هكذا نجد عبد الحميد شكيل في «يقين المتاهة» يحاول أن يرصد انعكاس الطبيعة في الإنسان، كما يحاول أن يرى صورة الإنسان في الطبيعة، لكنه - في الأحوال كلها - يحافظ على بعد إنساني في رؤاه الشعرية.

بدعم من صندوق دعم الإبداع في مديرية الآداب والفنون التابعة لوزارة الثقافة الجزائرية، وضمن منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، صدر مؤخراً ديوان شعر جديد بعنوان «يقين المتاهة» لعبد الحميد شكيل.

يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم عدداً من العناوين، منها: بهان العارفة، إضاعة، مرايا، قصائد هاجسة، سبات الأثني، الميوس .. وغيرها.

وفي الصفحات الأولى من الديوان نجد الإهداء: كما نجد في هذه الصفحات مقتطفات ذات مغزى لكل من: النفري، والخليل بن أحمد، وحازم القرطاجني.

ويستطيع قارئ الديوان أن يلاحظ أن قصائده ومقاطعته الشعرية قد تفاوتت من حيث الطول، فثمة قصائد قصيرة وأخرى طويلة، وثمة قصائد حملت عناوين فرعية، كما هي الحال في القصيدة التي جاءت تحت عنوان «قصائد هاجسة»، حيث نجد بعد هذا العنوان عدداً من عناوين فرعية، منها: النساء، الطيور، الأشجار، المطر، المرايا، الخيل، الأتهار، الفوات، الهطول، الطواويس، الأعمار.

ومن الواضح أن للطبيعة حضورها في هذا الديوان، وإن الشاعر يسعى لإعطاء هذا الحضور بُعداً إنسانياً، لذلك نجده يقول تحت عنوان «الأنهار»:

الأنهار

دموع الذين مروا في المواقف،

ودم من عُدّوا بصقيع الصباح،

وشهوة الموج المتدفق،

فيل هبوب نثار الجراح ذاء ص ٣٢

والشاعر إذ يعملي الأنهار هذا البعد الانساني، فإنه يعطي الأشجار بعداً آخر، لذلك يقول:

الأشجار

قامات

مياسة بالفتة والبلور

تمتد في خلالي:

صبايا من شجن العطر

وحوريات مصورات

من شفق النور،

فادركني يا شملط الوجد،

ويا نار القلب الطافح،

بشاييب البرزخ،

وزماد التور ص ٢٨



* نائف وقاص من الأردن

الأخيرة

عبر المثقف

غازي الذبيبة *

يكشف

صمت المثقفين العرب عن الارتكابات التي تطلعن في الثقافة العربية ورموزها، عجزا هائلا في وعي حركة المجتمعات التي يتفنون بأنهمهاكم في قضاياها ومشاكلها. وقد أفصحت الأزمات التي تعرضت لها ثقافتنا، بشكل أو بآخر، عن بروز نوصيات من المثقفين المرتدين عن تراثهم الثقافي، والمستلئين لما ينتج في الثقافة الغربية تحديدا، تحت أوهام، تؤكد كسليم الذريع في إنتاج اتصال مع تراثهم الثقافي العربي، سواء من جهة نقده أو من جهة الاستسلام له، وتقديسه.

لقد أفصحت اللغة التي تناول بها بعض مثقفينا قصة الصور المسيسة للرسول (صلى الله عليه وسلم) في صحيفة دافاركية، من عدم قدرتنا في التناغم مع صوت الاحتجاجات التي راقت نشرها.. ولم تقدم تصورات المثقفين العرب حول هذه القضية، على كشف الغزى الذي تخفى وراء ممارسة من هذا النوع، تتلون بحرية التعبير والنشر، فيما في تخطي ذلك بالاعتداء على وعي أمة بكاملها، وتحمل في تضاميفها شكلا من أشكال الحرب الثقافية المسكونة بما تهجس به المؤسسة الثقافية الغربية، وما ترمي إليه من وراء هذه الممارسة التي أثارت الكثير من الاحتجاجات الشعبية في الدول الإسلامية والعربية وحتى في بعض الدول الغربية.

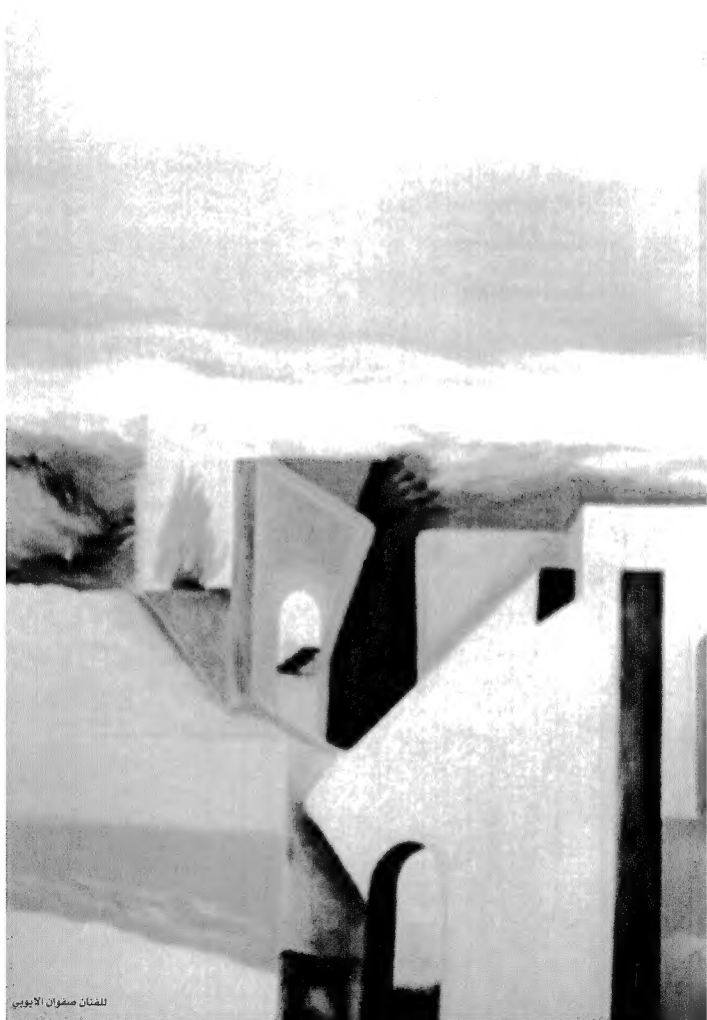
وإن بدا بعض مثقفينا قادرين على رصد فحوى رسالة الصور، فإنهم ظلوا مسكونين بنظرتهم الباردة في حركة التحليل والقرأة لهذه الحادثة، التي لا يمكن ترديدنا دون قراءة تكشف عن قوة الأشكال العنصرية التي تتضالع داخل الثقافة الغربية، وتهيؤها للانقضاض على أي ثقافة ضعيفة ومصابة بالعجز، والتمركز داخل بيضة التفوق الحضاري والمادي.

ويبين أن تيار المتدينين في العالمين الإسلامي والعربي، سحب البساط من تحت أرجل المثقفين، ويأمر في الرد على ما سموه بالاجترار على الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وحقق نصرا جديدا في اكتساب الحضور داخل مجتمعاتنا، وحضورا مدويا في شكل تفاعله مع كل ما يسيء للحضارة العربية والإسلامية، وكل هذا يبدو في محصلته غريبا على المثقفين العرب، الذين لم يحققوا حتى هذه اللحظة أي نصر باق من هذا الحجم في حركة إنتاجهم الثقافي، ويظهرون انفصالا حادا بينهم وبين مجتمعاتهم.

قد تبدو مسئلة أنه ليس مطلوباً من المثقف أن يكون قائدا سياسيا أو زعيما يعبئ الجماهير، باهتة في مؤداه الحضاري، لكنها في حقيقة الأمر أصبحت ملحة، ونحن نرى أن أساسة العالم ينشغلون بالثقافة وتحولاتها ويبدركون ما يمكن في تضاميفها من قوة تؤثر على المجتمعات وتوجهها وستنهض فيها كوامن الفعل والحركة الحضاريين.

وبينما يغيب مثقفنا عن أي دور فاعل في مجتمعه، فإنه بالتزامه تهيمس دوره والبقاء في عتمته القاسية، يحقق زحف قوى أخرى، تأخذ منه هذا الدور، وتقصبه بإرادته، وتقصد خاصيته كمنتج لثوبي.

من هنا، فإن هذا المثقف الذي لا يتمكن من قراءة واقعه، وتلمس شفاف قلب مجتمعه، وإدراك حاجاته، ونقد بما يمكن من تطويره والنهوض به، هو عاجز عن استلاك أدوات المثقف التي يتسمى بها، وما ينتجها كل يوم في مساحات المادة الثقافية المتنوعة، سواء كانت كتابية أو صوتية أو غيرها من مواد الثقافة، لا يغطي معناه الفني كنص ثقافي، ولا يملك في جزء كبير منه الفائدة المرجوة التي تحيل هذا النص، مهما كان شكله، إلى فعل يتغلغل في المجتمع ويشكل فيه وعيا جديدا ومختلفا، يسهم بإنهائه وتطوير فهمه للحرية والجمال.



الفنان صفوان الأيوبي



عبدالله بن
05 ARBER